

د. محمد المهدي بشري

الفولكلور في إبداع المطيب صالح

دراسة نقدية



2004

الفولكلور
في إبداع الطيب صالح:
دراسة نقدية

د / محمد المهدي بشرى

٢٠٠٤م

الناشرون :

دار جامعة الخرطوم للنشر

ص ب : ٢٢١ الخرطوم (السودان)

هاتف : ٧٨١٨٠٦ - فاكس : ٧٨٠٥٥٨

E.mail.k.u.press@sudanmail.net

الطابعون :

سولو للطباعة والنشر

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

رقم الإيداع : ٢٥١/٢٠٠٣

إهداء

إلى روح الخال إبراهيم عالم الذى رحل عنا ، أخذه الموت منا فجأة
ونحن أحوج ما نكون لرجاحة عقله وسمو روحه .
إلى روح عبد الهادى الصديق دار صليح ، أخى الذى لم تلده أمى .
كم أنا مدينٌ لك فقد علمتنى عشق الكتابة .
إلى ميمونة بشرى ، أختى
إلى محمود بشرى ، أخى ،
وإلى نجاة ، هبة ، أميرة ، أمل وإسراء .
كم أحبكم جميعاً . . .

محمد المهدي

قال أبو الطيب المتنبى:-

ملُومكم ما يجل عن الملام
ذرانى والفلاة بلا دليل
فلانى أستريح بذى وهذا
عيون رواحلى إن حرت عيني
فقد أرد المياہ بغير هاد
يذم لمهجتى ربى وسيفي
ولا أمسى لأهل البخل ضيفا
فلما صار ود الناس خبا
وصرت أشك فيمن أصطفيه
يحب العاقلون على التصافي

ووقع فعاله فوق الكلام
ووجهي والهجير بلا لثام
وأتعب بالإناخة والمقام
وكل بغام رازحة بغامي
سوى عدى لها برق الغمام
إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
وليس قرى سوى مخ النعام
جزيت على ابتسام بابتسام
لعلمى أنه بعض الأنام
وحب الجاهلين على الوسام

المحتويات

١١	بمثابة شكر وتقدير
١٤	هذا الكتاب
١٧	مدخل
٣٤	مقدمة
٤٧	هوامش المقدمة

الفصل الأول

٥٣	علاقة المبدع السوداني بالتراث
٧٨	هوامش الفصل الأول

الفصل الثاني

٨٧	تحديد الجنس الفولكلورى وتوظيفه فى إبداع الطيب صالح
١٢٤	هوامش الفصل الثانى

الفصل الثالث

١٣٥	توظيف الفولكلور فى أدب الطيب صالح: الغريب الحكيم
١٥٦	هوامش الفصل الثالث

الفصل الرابع

١٦٣	تقويم توظيف الفولكلور فى إبداع الطيب صالح
١٨٧	الخاتمة
١٨٩	هوامش الفصل الرابع
١٩٧	تذييل
٢٠٠	قائمة المراجع

بمثابة شكر وتقدير

(لا لست أنا الحجر يلقي في الماء،

ولكنني البذرة تبذر في الحقل)

موسم اضجرة إلى الشمال : ٣٢

"ولا خيل عندك تمديها ولا مال

فليسعد النطق إن لم يسعد الحال "

المتني

رهط من اكرام الرجال والنساء أسدوا إلى أياد بيضاء و أسبقوا على أفضالاً مما
كان له أبلغ الأثر في ظهور هذا الكتاب بالشكل الذي هو عليه ولا شك أنني محتاج إلى
سفر لأعده به أفضال هؤلاء النفر، أخص من هؤلاء أشياخي وأساتذتي في علم الفولكلور
وفي مقدمتهم : بروفيسور سيد حامد حريز، والدكتور أحمد عبد الرحيم نصر اللذين كان
لهما الفضل في إرتياد الجليل الذي انتمى إليه لقضاء الفولكلور والتراث . ولا شك أن هذا
الجليل يدين لهذين الأستاذين بفضل التنشئة على روح المثابرة في دهايز التراث، وعلى خلق
شخصية الفولكلوري دون أن تطمس ذاتيتها أو يضيع صوغها الخاص . ولأحمد عبد الرحيم
نصر غميق شكري لصبره وكده وإشرافه الدؤوب على هذا الكتاب منذ أن كان
خاطرة إلى أن أصبح أطروحة أكاديمية وحتى تحول إلى كتاب ، وسأظل مديناً لأحمد
المعرفة الجملة التي أكسبني إياها خلال تواصله الحميم معي طوال فترة إعداد الكتاب .

اجدني كذلك مدينا بشكري للأديب المطبوع الطيب صالح الذي أبدى حماساً منذ بداية إعدادي لهذا الكتاب وأمدني بمادة غزيرة وغنية فاقت فائدتها حدود طموحاتي في البحث.

وصادق شكري لأسرة معهد الدراسات الإضافية ومديره السابقين؛ الفقيد الراحل الدكتور سيد أحمد نقد الله، والدكتور الطيب حاج عطية، والدكتور قمر الدين قرمبج، إذ تكرموا جميعاً وعملوا ما في وسعهم لتذليل كل الصعاب التي اعترضت طريقي. وعميق شكري للدراسات العليا التي تكرمت بمنحي دعماً مادياً كريماً أعانني على السفر خارج البلاد لجمع المواد المتعلقة بالرسالة. والشكر أجزله لمركز الأبحاث الاقتصادية الذي منحني دعماً أعانني على إنجاز مرحلة العمل الميداني. وآيات شكري للنقابة العامة لموظفي جامعة الخرطوم التي اعترت بالانتماء إليها لدفاعها عن حقي في منحة التفرغ. أما أولئك النفر الأفاضل من رجال ونساء الشائقية على امتداد قراهم ومدنهم، فلساني يعجز عن شكرهم لكنني سأظل مديناً لهم بما غمروني به من ود وترحاب، حيث قصدتهم في زيارة ميدانية بغرض التعرف على البيئة التي نشأ وترعرع فيها الطيب صالح واستقى منها إبداعه. لقد فتح لي هؤلاء النفر الكرام قلوبهم وعقولهم، أخص منهم الراوية الممتازة ذات الذاكرة المشعة زينب حاكم وابنتها اللتين أفادتاني بمادة غزيرة من القصص الشعبي، وللأخ أيوب الحاج وأسرته المضياف شكري لهم لقاء استضافتهم لي في دارهم العامرة في "مقاشي". وشكري لأسرة مكتبة معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية لحفاوتهم العالية ونجدتهم لكل باحث، جزاهم الله كل خير. وشكري وعرفاني لزاوية عيسى التي قامت بطبع المسودات الأولى للكتاب في ظروف عصيبة تتجاوزها بحسارة ونبل، ولزوجتي نجاة محمد عثمان التي ظلت على أهبة الاستعداد للقيام بكل ما يوكلها من أجل استكمال الكتاب والتي سكبت على الكتاب من روحها السمحة ومزاجها الراق.

وأخيراً يا ليت هؤلاء جميعاً يعرفون كم أنا حفي بودهم .
كما ساهم أخوة وأخوات أعزاء لتصير الرسالة كتاباً بهذا الشكل، أخص من
هؤلاء الراحل على الملك، رحمه الله، فقد أبدى حماساً صادقاً لطباعة الرسالة. وكذلك
أسرة التحرير بدار النشر، عصام حسن ونوال عليش ونفيسة أحمد الأمين فقد عملوا جميعاً
باخلاصٍ وعجبةٍ كم أنا سعيد بما.

والفضل من قبل ومن بعد لله الواحد القدير .

هذا الكتاب :

يبدأ هذا الكتاب من حيث توقفت الكتابات الأخرى في تحليل ودراسة إبداع الطيب صالح، الذي ولا شك من أكثر الروائيين السودانيين المعاصرين عطاء وأعلامهم صيتاً داخل وخارج البلاد . ولقد استخدمت هذه الكتابات أدوات العديد من العلوم والمعرفة خاصة الآداب واللغات والاجتماع، ولكن الأدب النقدي الذي تراكم من هذه الكتابات ظل في الغالب الأعم يركز على ماذا يقول هذا الإبداع ويكتفي بتفسير نصوصه . وقد أهمل هذا الأدب النقدي العديد من القضايا التي تتصل بهذا الإبداع، ومن أهم هذه القضايا معالجة الطيب صالح لامر التراث . ونستشي النذر اليسير من هذه المساهمات النقدية وهي تلك المساهمات التي عاجلت قضايا الفولكلور كما سنوضح فيما بعد، ولهذا كان من دأب هذا الكتاب أن يدرس كيف يقول الطيب صالح ما يقوله وبأي الوسائل. وبهذا المسعى يحاول الكتاب إبراز الجنس الفولكلوري في سياق الإبداع ولكنه سيعمل على دراسة وظيفة هذا العنصر في إثراء النص الإبداعي، ويمكن القول أن الكتاب يركز على أهمية الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، وذلك بإحالة النص الإبداعي إلى منابعه وجذوره . ولهذا كان من أهداف الكتاب أن يؤسس بخطوات إجرائية للدراسة التطبيقية للعلاقة بين النص الأدبي والجنس الفولكلوري وذلك عبر تحريب بعض المناهج والتيارات العلمية والأدبية وعلى رأسها بالضرورة الفولكلور والنقد الأدبي .

يحاول البحث أيضاً دراسة إبداع سوداني وفق منظور جديد، وذلك بإجراء دراسة

تطبيقية للعلاقة بين الإبداع الذاتي وبين الفولكلور في إطاره الواسع، وعلى الرغم من أن منظوراً كهذا يكثر استخدامه في الآداب العالمية والآداب الإفريقية خاصة، إلا أن الدراسات النقدية السودانية لم تتجاوز الإشارات العابرة لأجناس الفولكلور في إبداع هذا المبدع أو ذاك . وعلى الرغم من كثافة الأدب النقدي الذي تصدى لدراسة الرواية والقصة القصيرة في السودان إلا أن هذا التراث خلو من الاستقراء الموضوعي لاستخدام العناصر التراثية كالأسطورة والمثل والحكاية الشعبية في هذين الجنسين الأدبيين . ولندلل على ما نقول لتأمل المساهمات التي درست إبداع الطيب صالح فهي قد وضعت يدها على الصنعة الوثيقة هذا المبدع أو ذاك بالمرور الشعبي ، لكن هذه المساهمات في الغالب الأعم لا تذهب أبعد من تحديد الجنس الفولكلوري ولا تتوقف لدراسة العلاقة الجدلية بين الرواية أو القصة كإبداع ذاتي وبين هذا الجنس ، ودون محاولة للدراسة توظيف هذا الجنس بتمثله وهضمه وإعادة صياغته في الإبداع الذاتي هذا بالإضافة للخلط المحل بين جنس فولكلوري وآخر خاصة الأجناس النثرية كالأسطورة والملحمة والكرامة . وعلى الرغم من تلك المزالق إلا أن الفضل يبقى لتلك الدراسات النقدية إذ بادرت بإعطاء الجنس الفولكلوري حظه كمنبع ثمر من منابع الإبداع الذاتي .

ولا شك أن دراسة الجنس الفولكلوري لا تحتاج لنظرة نقدية فحسب، بل تحتاج كذلك للإمساك بأدوات علم الفولكلور وظرائق بحثه، حتى يتم تسجاوز أي مجال للخلط بين جنس فولكلوري وآخر في ثأيا النص الإبداعى المكتوب .

على كل، إن ظاهرة توظيف الموروث الشعبي، ليست خاصة بالطيب صالح بقدر ما هي تقسيد واسع الخذور في الأدب السوداني. فهي مجال القصة على سبيل المثال اتبته الكتاب منذ وقت مكر لثراء هذا الموروث الشعبي وكان أكثر ما أثار انتباههم القصص الرومانسي والملاحم الشعبية خاصة قصة تاجوج . فعلى سبيل المثال نجد محمد صالح ضرار

يسجل القصة بأسلوبه الخاص أما عثمان محمد هاشم فقد ألف رواية كاملة معتمداً على القصة الحقيقية لأحداث قصة تاجوج . وإلى يومنا هذا ظل التراث الشعبي يمثل إلهاماً لا ينضب لكتاب القصة والرواية . كما سنوضح .

وبرغم هذه المساهمات يبقى الفضل للطبيب صالح لإعادة اكتشاف الموروث الشعبي وإعادة صياغته بشكل خلاق في قالب إبداعي أثرى به مضمون الرواية العربية . ليس مستوى إبداع الطبيب صالح الفني الباهر وحده هو الدافع للقيام بهذه الدراسة، لكن الحاجة أيضاً لاستخدام أدوات علم الفولكلور في مجال إبداعي ما زال في الغالب الأعم لا يتجاوز حد الانطباع أو تفسير مضمون العمل الفني في أحسن الحالات، ويمكن إرجاع هذا الأمر إلى عدم استخدام النقد لأدوات العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى كعلم النفس والاجتماع واللغويات إضافة لعلم الفولكلور . ويجانب هذا يسعى هذا الكتاب للخروج بالفولكلور من حيز الدراسات النظرية إلى مجال الدراسة التطبيقية، فلقد اقتربت العلوم من بعضها البعض، ولم تعد ثمة حدود ومعالم واضحة لهذا العلم أو ذاك .

مدخل

على الرغم من مرور أكثر من قرن على ظهور مصطلح فولكلور الذي اقترحه وليام تومز William Thoms^(١) وعلى الرغم من تطور الفولكلور كعلم مستقل بذاته، ظل تعريف مصطلح فولكلور نفسه محل أخذ ورد الباحثين والدارسين الفولكلوريين وغيرهم. وحتى وقت قريب ظل المصطلح يحمل العديد من المعاني، فوليام تومز الذي اقترح المصطلح حاول أن يستعيض به عن مصطلح المقتنيات الشعبية^(٢)، كذلك نجد العديد من التعاريف للمصطلح في القاموس الذي أعده الباحثان ماريا ليش Maria Leach وجرروم فرايد Jerome Fried^(٣). وأغلب هذه التعاريف ذات فهم أحادي وذلك لتركيزها على ملمح بعينه من ملامح الجنس الفولكلوري، أضف هذه أن هذه التعاريف تركز على الماضي دون الحاضر، والريف دون المدينة، وتنظر للفولكلور في قوالب جامدة وليس في حيويته وصورته كإبداع يتجدد مع تحدد الحياة، كما سنوضح فيما بعد.

وكان من الطبيعي أن ينعكس غموض مصطلح الفولكلور على غموض مصطلح الجنس الفولكلوري كذلك، وبشكل عام لم تشغل الأدبيات المبكرة نفسها كثيراً بتحديد وتعريف الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد فردريش فون دير لاين Fredrich Von Der Leyen يفرد بحثاً مطولاً عن الحكاية الشعبية في الآداب الأوربية^(٤)، لكنه لا يركز كثيراً على تعريف الجنس الذي درسه، إذاً يخصص الجزء الأكبر من دراسته لتاريخ الحكاية وظروف نشأتها وأنماطها وهكذا. كذلك لا يهتم بشكل الحكاية إلا في الفصل الثالث من البحث^(٥). وعلى الرغم من إشارته لصعوبة الفصل بين الحكاية الشعبية والخرافية إلا أنه لا يشير بوضوح للملامح كل جنس على حدة^(٦).

ونفس الأمر نلمسه في الدراسة الرائدة والجادة التي أفردها ماكس لوتي Max Luthi لحكاية الجنيات^(٧). فقد درس لوتي باستفاضة واسهاب عميقين مختلف الجوانب التي تميز بحكاية الجنيات Fairy Tales حيث أخذ أغلب نماذج الحكاية من الثقافة الأوروبية خاصة الحكايات المعروفة مثل سندريلا والجمال النائم وذابح التين وغيرها. فالباحث يركز على العديد من الملامح الهامة لحكاية الجنيات مثل معاني الحكاية ورمزيتها وأسلوبها، لكنه لا يبدل كثير جهد لتعريف الحكاية كجنس فولكلوري. تحذر الإشارة في هذا الصدد إلى اهتمام الباحث بالرواية ودورها في خلق الحكاية بالشكل الذي هي عليه. فهو يشير صراحة أن شغفنا بالحكاية لا يعزى للحكم التي تنطوي عليها بل للأسلوب الذي تروى به^(٨). وفي جانب آخر يشير الباحث للدور الكبير الذي لعبه الأخوان جريم Grimm في إضفاء سوغ من الشعرية والشفافية على الحكايات التي جمعها بفضل أسلوبيهما في رواية هذه الحكايات^(٩). نلاحظ أن الباحث ينظر للأخوان جريم وغيرهما كرواة برغم أن دورهما هو جمع الحكايات من الرواة وتسجيلها كتابة. لهذا فهؤلاء جميعاً لا يتغيبون دور الراوي الشعبي الذي يؤدي الحكاية كجنس فولكلوري أمام جمع من الناس. وربما كان هذا واحداً من العوامل التي أضعفت الدراسة على ثرائها وهو اعتماد الباحث على نصوص كتابية، وهي نصوص تختلف كثيراً من النصوص التي تروى ارتحالاً في ظروف بعينها أمام جمهور خاص. خلاصة الأمر أن دراسة ماكس لوتي لم توفر لنا تعريفاً دقيقاً لحكاية الجنيات كجنس فولكلوري.

نخلص إلى أن غياب مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري كان واحداً من مشكلات علم الفولكلور، لكن ثمة مساهمات جادة حاولت حل هذه المشكلة، وهذه المساهمات قدمها رهط من الفولكلوريين الأوروبيين. وسأخذ بعضاً منها كنماذج ونقف

واحدة من أهم هذه المساهمات، مساهمة الفولكلوري الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp الذي أفرد دراسة مطولة لأمر تحديد مصطلح الجنس في الفولكلور^(١١)، يبدأ بروب مساهمته هذه بمحاولة وضع أسس لتصنيف الجنس الفولكلوري^(١٢). ويذهب بروب إلى أنه على الرغم من أهمية مفهوم الجنس في الفولكلور إلا أنه لم يتم التوصل إلى اتفاق بخصوص الجنس الفولكلوري ومعناه، ويشير كذلك إلى أنه من الصعوبة يمكن إيجاد تحديد قاطع لما يقصد بالجنس خارج دائرة تصنيف هذا الجنس^(١٣). وللخروج من هذه المعضلة يقترح بروب ضرورة تحديد كل جنس في ذاته وفي علاقته بالأجناس الأخرى التي يجب أن يميز عنها^(١٤) ولعل من أهم ما توصل إليه بروب في دراسته هذه هو ضرورة التركيز على الأسلوب الذي يؤدي به هذا النمط الفولكلوري المراد تحديده، وهو يرى أن الأداء الخاص للنمط، كأن يكون أداء موسيقياً أو راقصاً، ربما أعان على إمكانية تعريف النمط، وتصنيفه بشكل أدق^(١٥). ويخلص بروب إلى معيارية صارمة لتعريف الجنس تعتمد على ملامح أربعة هي: شاعرية الجنس، تطبيق الجنس، الأسلوب الذي يؤدي به وأخيراً علاقة الجنس بالموسيقى^(١٦). وبهذا فإن بروب يحاول تجاوز المناهج السابقة في تصنيف الجنس الفولكلوري خاصة الحكاية الشعبية، حيث كانت هذه المناهج في الغالب الأعم تركز على محتوى الحكاية بينما يقترح هو التصنيف باستخدام معايير عدة تركز على شكل الجنس وعلى مضمونه على حد سواء.

أما ألان دنس Alan Dundes فيتناول أمر تحديد مصطلح الجنس من زاوية مختلفة نوعاً ما^(١٧) فهو يركز على مشكلة تحديد المصطلح وليس على المصطلح نفسه^(١٨). ويذهب إلى أن المعضلة تكمن أصلاً في تأطير الفولكلور كعلم قائم بذاته. ويرجع هذا الأمر للنظرة التقليدية التي نظرت للفولكلور وكأنه عنم الثقافات الأبدية

وحششت في داخله انماطاً مثل اسطورة والخرافة وحكايات الزوجات القديمة^(٢٨)، وفي هذا الصدد يعتقد دندس أن هذه النظرة الضيقة جعلت من كل ما ظل متأخراً عن التقدم العلمي فولكلوراً^(٢٩). ويضيف دندس أنه مما راد الأمر تعقيداً أن الحركات الرومانسية والقومية المعاصرة خنقت جماعات أبدت حماساً للفولكلور مشوباً بالحنين للماضي والحاجة لتأجيج الوعي^(٣٠). وهكذا نلاحظ أن دندس يحاول أن يرد مشكلة تحديد المصطلح إلى جذورها. ويذهب دندس إلى أن الفولكلور كنم لن يتم تأطره ما لم يتم وصف كل جنس على حده^(٣١). ويقترح أن يتم تصنيف الجنس عبر ثلاث مراحل بحيث نتوقف كل مرحلة أمام واحد من ملامح ثلاثة هي: الشكل، ويقصد به المادة التي يتركب منها الجنس Texture أو الملمس النفوسى، ثم النص وأخيراً السياق^(٣٢). ويقصد دندس بنص الجنس رواية ما لحكاية أو أداء لإغنية، أما السياق فيعني بالنسبة له الإطار الاجتماعى الذي يؤدي فيه الجنس^(٣٣). ويركز دندس في هذا المنهج على ضرورة الفصل بين السياق والوظيفة فهو يرى أن الوظيفة تجريد بى على العديد من السياقات^(٣٤).

وفي جانب آخر نجد أبراهامز Roger Abrahams يتناول أمر تعريف الجنس الفولكلورى في إطار منهج مقارن^(٣٥). وهو يبدأ مساهمته في هذا الصدد بالإشارة لأهمية تحديد الجنس الفولكلورى ويذهب إلى أن مصطلح الجنس "يعطى الاسم لسنواقف والاستراتيجيات التقليدية التي يستخدمها المؤدى في محاولته خلق تواصل مع الجمهور"^(٣٦). وفي جانب آخر يشير أبراهامز إلى سهولة تحديد الجنس بالنسبة للباحث الفولكلورى لاعتبارات أهمها أن الجنس نفسه غالباً ما يؤدي لىلع وظيفه ما في مناسبة بعينها^(٣٧). وفي هذا الصدد يذهب دندس إلى أن كل مناسبة لها الجنس الخاص بها^(٣٨). واعتماداً على هذه الخلفية يدرس أبراهامز خصائص كل جنس ويدخل الأجناس المتشابهة

في مجموعات خاصة بها^(٣٠). ومن ثم يخلص إلى أن تسمية كل جنس تعتمد على تركيب من أنماط ثلاثة هي: الشكل: المحتوى والسياق^(٣١). ويعترف أن تغطي الشكل والمحتوى غالباً ما يندغمان في الجنس نفسه حيث يصعب تمييزهما، لكن النمط الغالب والواضح دائماً هو السياق الذي يحدد أسلوب استعمال الجنس^(٣٢). ومن كل ذلك يتضح أن أبراهامز في محاولته لتعريف الجنس الفولكلوري يعول كثيراً على الأسلوب الذي يؤدي به الجنس. واعتماداً على هذا الأداء يقسم ما يسميه بالأجناس البسيطة إلى مجموعات أربع هي: أجناس المخاطبة، أجناس اللعب، أجناس الخيال والأجناس الجامدة، وهو يحدد مواصفات كل مجموعة بمشاركة الجمهور في الأداء. وهذه المشاركة، حسب زعم أبراهامز معدومة في حالة مجموعة الأجناس الجامدة ثم محدودة في حالة أجناس النقب^(٣٣). وعلى الرغم من أن أطروحة أبراهامز تركز على أجناس بعينها وهي ما يسميه بالأجناس البسيطة، إلا أن الدراسة توفر منهجاً مناسباً لتحديد مناسب لماهية الجنس الفولكلوري. ولعل مما أثير هذه المساهمة نظرة أبراهامز للجنس الفولكلوري كأداء، ولهذا يقي من الصعب تحديد الجنس بعيداً عن الثقافة التي تبذعه. وخلص من كل ما سبق إلى أهمية ما توصل إليه أبراهامز وهو أن مصطلح الجنس مصطلح أحراري تستخدمه الثقافة المحددة لتحديد تقوم كل شكل أو نمط فولكلوري حسب أسلوب أدائها هذا النمط.

أما ليندا ديق Linda Degh فقد عالجت أمر تحديد الجنس الفولكلوري بأسهاب وعمق في مقال مطول حول السرد في الفولكلور^(٣٤). وقد صدرت دراستها بمدخل تاريخي أوضحت فيه موقع السرد في الدراسات الفولكلورية المبكرة، ورصدت التطور التاريخي الذي لحق بمفهوم الجنس الفولكلوري. وفي معرض تناولها لبعض مدارس ونظريات علم الفولكلور أثارت الباحثة شكوك الباحثين حول ما توصلت إليه المدرسة التاريخية الجغرافية التي تجاهلت البيئة الثقافية للجنس الفولكلوري^(٣٥). كذلك أشارت

ليندا ديق إلى ضرورة الاهتمام بالمبدع الشعبي باعتباره عاملاً أساسياً في صياغة الجنس الفولكلوري وصورته^(٣٥). ثم أفردت حيزاً كبيراً لأشكال السرد الأساسية، وذهبت في هذا الصدد إلى أن السرد الشعبي يحتوي على جميع الأجناس الفولكلورية الثرية^(٣٦) وفي إطار محاولتها تصنيف الجنس الفولكلوري أشارت إلى أن التصنيف بالاعتماد على الشكل والمحتوى والوظيفة ليس سهلاً بحسبان أن جميع هذه العناصر غير ثابتة فتمتد جنس حكاية في ثقافة ما بينما هو أسطورة في أخرى^(٣٧). تذهب الباحثة إلى أنه كلما تغير مضمون الجنس كلما تغير شكله^(٣٨). وتخلص إلى أن الأشكال السردية تفتقر للشكل الثابت، وتعزى هذا للدور الجوهرى الذي يلعبه الأداء^(٣٩)، وفي تقديرها أن الأداء هو الذي يعطي الاستمرارية والبقاء للجنس، ولما كانت هناك أساليب مختلفة للأداء فهذا يؤدي إلى تداخل الأجناس السردية في بعضها البعض^(٤٠). بعد ذلك تقسم الباحثة الأجناس الفولكلورية إلى قسمين رئيسيين هما أشكال معقدة وأخرى بسيطة، وفي القسم الأول نجد أجناساً مثل الحكاية السحرية Marchen، الحكاية الدينية والأفصوصة، وفي القسم الثاني نجد أجناساً مثل حكايات الحيوان، النكتة والنادرة وقصص البلهاء والكذابين، وتعتمد الباحثة في هذا التقسيم على موتيفات الجنس، فالحكاية السحرية تحتوى على العديد من الموتيفات وربما أجناس أخرى بينما حكاية الحيوان هي "سرد قصير يحتوى على مغامرة الشخصية الرئيسية أي الحيوان"^(٤١). وتتوقف الباحثة بشكل خاص أمام أجناس الحكاية الشعبية (Marchen) وتعتقد أن ثمة صعوبة خاصة لوصف هذا الجنس، وتذهب إلى أن الحكاية تبدأ من أشكال الاتصال البسيطة للعقائد وتطور إلى العديد من الأشكال التي تحتوى على أكثر من حدث^(٤٢). وتفرّد الباحثة كذلك قسماً خاصاً لما تسميه بالتجارب الواقعية وهذه بدورها تنقسم إلى العديد من الأقسام الثانوية حسب موضوعاتها ونجد فيها، حكايات العمل، وقصص السيرة الذاتية، وملاحم الحجرة والترحال^(٤٣)، هذه

الأجناس حديثة نوعاً ما وقلما انتبه إليها الباحثون، لهذا تتوقف الباحثة أمام كل جنس منها على حدة محاولة تعريفه بشكل عام، وفي جميع الأحوال نجدها تعول كثيراً على أسلوب الأداء، فمثلاً تقول عن النكتة أنه للأداء دوراً أساسياً في طرافتها وأن أسلوب الأداء هو مصدر هذه الطرافة^(٤٤). نفس الأمر ينطبق، حسب زعم الباحثة على الأسطورة، وهي تؤكد ما ذهب إليه شميدت Lepold Schmidt الذي يعتقد أن الأسطورة الغربية يتغير شكلها حسب طبيعة الرسالة التي يراد إيصالها عبر أداء الجنس ككل^(٤٥). في نهاية الأمر تخلص الباحثة إلى صعوبة تحديد وتعريف الجنس الفولكلوري في زماننا هذا، وذلك لعدة اعتبارات مثل التقدم الصناعي ونمو المدن^(٤٦). ففي مناخ يتميز بالحياة ومعدلات النمو السريع مثل مناخ المدينة تتداخل الأجناس الفولكلورية في بعضها البعض ويعاد صياغة الجنس الفولكلوري ليلائم البيئة الاجتماعية الجديدة^(٤٧). وتخلص الباحثة كذلك إلى الإقرار بعدم جدوى التصنيف الأكاديمي للجنس الفولكلوري وتعتقد أن هذا التصنيف يخلق قوالب جاهزة. واعتماداً على هذا الفهم تخلص الباحثة إلى أن السرد انعكاس مباشر للثقافة^(٤٨).

من كل ما تقدم يلزم المرء المجهود المضني الذي بذلته الباحثة لأجل وصف الجنس الفولكلوري في ذاته، لكن ما خرجت به الباحثة في نهاية الأمر لا يبدو كونه خطوطاً أو ملامح عامة لكل جنس، ولا يرجع هذا لقصور في أدوات الباحثة بقدر ما يرجع لصعوبة الأمر وتعقده، والباحثة نفسها أشارت لشيء من هذا القبيل، كما ذكرنا. وفي جانب آخر نجد دان بن أموس Dan Ben - Amos يعالج مسألة تحديد مصطلح الجنس برؤية نقدية فاحصة، وهو يتصدى للعديد من المحاولات التي عاجلت أمر تعريف الجنس الفولكلوري وتحديدته^(٤٩) ويعلق على هذه المحاولات قائلاً: - "إن الحوارات المستتيرة [حول تحديد الجنس] لم تحقق أهدافها، وإن صفات الأجناس من النادر أن تكون

اضحة، حتى وصف المصطلحات من النادر أن يبلغ اتفاقاً عاماً^(٥٠). "وخلص بن أموس إلى حقيقة عامة وهي أن مفهوم الجنس ظل دائماً عقبة في طريق البحث الفولكلوري^(٥١). وخلص أيضاً إلى أن ثمة علاقة قوية تربط بين مفهوم الجنس وبين الثقافة التي يؤدي فيها هذا الجنس لهذا -حسب زعمه- كان من الطبيعي أن يكون لكل ثقافة الأجناس التي تعبر عن خصوصيتها^(٥٢).

كما سبق ذكره نخلص إلى صعوبة إيجاد مصطلح قاطع للجنس الفولكلوري. وقد لاحظنا أن جميع المساهمات النظرية التي تصدرت لهذا الأمر أكدت هذه الصعوبة. ولما كان لكل ثقافة أجناسها الفولكلورية كان من الطبيعي أن يعتمد الباحث في محاولته تصنيف الجنس على خصوصية هذه الثقافة، ففي جانب نجد بروب يقترح معيارية، تعتمد على ملامح أربعة هي شاعرية الجنس، تطبيقه، الأسلوب الذي يؤدي به وعلاقته بالموسيقى^(٥٣)، ويمكن القول أن هذه المعيارية ربما تلائم الثقافات الروسية التي درسها بروب ويبقى السؤال حول جدواها في الثقافات الأخرى، وفي هذا الصدد تتفق تماماً مع ما ذهب إليه بن أموس حول ضرورة الإقصرار بخصوصية الأجناس الواردة في كل ثقافة على حدة^(٥٤).

لكن ليندا ديق وفي محاولة للتخلص من مأزق تصنيف الجنس تعترف بعدم جدوى مثل هذا التصنيف، وترى أن هذا التصنيف يخلق قوالب جاهزة فحسب^(٥٥)، على كل أهم ما نخرج به من هذه المساهمات هو تركيز جميع هؤلاء الباحثين على النظر للجنس الفولكلوري كأداء: فيروب مثلاً يذهب إلى أن أداء الجنس هو واحد من الملامح الرئيسية لتصنيفه^(٥٦). أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وتعتقد أن الأداء يعطي للجنس بقاءه واستمراره^(٥٧).

أما الدراسات الفولكلورية السودانية فقد بدأت باجتهادات لباحثين ودارسين

تصدوا لجمع الجنس الفولكلوري ودراسته. وعلى الرغم من الحصيلة الوافرة من الأجناس الفولكلورية التي تراكتت غير مساهمات هؤلاء الباحثين والدارسين إلا أنه من الصعب أن نضع أيدينا على تعريف واضح ودقيق لمصطلح الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد عبد الحميد عابدين يتصدىء لدراسة العديد من الأجناس الفولكلورية مثل الشعر الشعبي^(٢٥) والحكاية الشعبية والمثل^(٢٦)، فهو لا يلتفت كثيراً لتعريف الشعر الشعبي كجنس فولكلوري بقدر ما يركز على النظر في مضامين هذا الشعر، لكنه يبدل جهداً لا بأس به لتعريف المثل^(٢٧).

أمّا عبد الله الطيب فقد توفر لجمع جنس بعينه هو الأحاجي إلى جانب اهتمامه بأجناس أخرى كالمديح والعادات وطقوس العبور^(٢٨). ونلاحظ أن عبد الله الطيب يستخدم مصطلح الأحاجي كإطار واسع يدخل فيه الرومانس جنباً إلى جنب مع الحكاية الشعبية^(٢٩). على كل يمكن القول أن مرحلة الرواد التي مثلنا لها بمساهمات عابدين وعبد الله الطيب، يمكن القول إن هذه المرحلة كانت بمثابة المقدمة أو التمهيد لمرحلة البحث الأكاديمي في الدراسات الفولكلورية التي ستشهد وضع تعاريف واضحة للجنس الفولكلوري. ويبقى لمرحلة الرواد فضل حشد حصيلة وافرة من الجنس الفولكلوري ستكون خير معين للباحث الأكاديمي فيما بعد.

في مرحلة البحث الأكاديمي ستلاحظ توظيف أدوات علم الفولكلور ومناهجه في جمع ودراسة الجنس الفولكلوري من قبل رهط من الأكاديميين الفولكلوريين الذين نالوا تدريباً داخل وخارج البلاد، وستلاحظ أيضاً أن هذا الرهط يختلف عن سابقه من الفولكلوريين في حرصه على استخدام مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري، وعلى تصحيح الكثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت مجال البحث الفولكلوري على النحو الذي أشرنا إليه من قبل، على كل يهتما في هذه المرحلة الاهتمام النظري بمصطلح الجنس. سنأخذ أولاً مساهمة الفولكلوري سيد حامد حريز الذي توفر لدراسة القصص الشعبي عند

نجد حريز منذ البداية يُحدد منهجه في تصنيف الحكاية الشعبية انطلاقاً من منهج الثقافة الشعبية التي أبدع فيها هذا الجنس. وهو لا يقبل المنهج الذي يصنف الحكاية حسب موضوعاتها وبنفس القدر لا يعطي وزناً للمنهج الأوروبي في تصنيف الحكاية، وهو يفضل تصنيف الثقافة الشعبية - أي ثقافة الجعلين - للأجناس التي تدعها الجماعة^(٦٤) ويذهب حريز إلى أن ثقافة الجعلين الشعبية تفرق بشكل واضح بين المسرودات الثرية اعتماداً على مقياس ذي بعدين حيث يقسم القصص الشعبي حسب المصادقية، فالحكاية أما حقيقية وأما خيالية^(٦٥). واعتماداً على هذه المصادقية يذهب حريز إلى أن قصص الجعلين الشعبي ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: الحجوة وهي ذات شكل تقليدي يومي، بعدم ارتباطها بالواقع، والقصة التي غالباً ما تحتوي على قدر من الحقائق^(٦٦). وقد لاحظ حريز كذلك أن مصطلح القصة بالنسبة لجماعة الجعلين هو بمثابة إطار واسع يضم في داخله أجناس أربعة هي: الأسطورة التاريخية، وأساطير الأولياء، القصص الديني، الأقصوصة وأخيراً الطرف أو النوادر^(٦٧)، ويشير حريز إلى أن هذا التقسيم ليس صارماً ككل الصرامة فرمما اندغمت بعض الأجناس في بعضها البعض وكذلك ربما توفر جنس يتلاءم مع أكثر من قسم^(٦٨). وكما هو واضح فإن حريز يركز على النظرة للجنس كأداء في إطار ثقافة بعينها وكذلك يركز على خصوصية ثقافة الجعلين.

وفي جانب آخر نجد الباحث شرف الدين عبد السلام يتوفر لدراسة كرامات الأولياء في إطار بحث أكاديمي^(٦٩). ونلاحظ أنه يحرص على تعريف السرد الذي يحتوي على هذا القصص بشكل دقيق وصارم. وهو يذهب إلى أن مصطلح قصص الأولياء Saints' Legends يشير للسرد الذي يدور حول كرامات الأولياء، وهذه القصص - حسب ما يذهب الباحث - ثرية ومتداولة شفاهة^(٧٠). وبعد هذا التعريف العام لقصص

الأولياء يلجأ الباحث لتعريف أكثر دقة يتلاءم مع خصوصية الثقافة التي يبدع فيها الجنس وهي الثقافة السودانية العربية الإسلامية، يرى أن هذه القصص تحتوي على سرد شفاهي يتناول كرامات الشيوخ والأولياء وزعماء الطرق الصوفية^(٧١). ويضيف الباحث أن الكرامة هي جوهر قصص الأولياء في الإسلام كما أن المعجزة هي جوهر القصص المسيحي^(٧٢). يخلص الباحث إلى أن هذا التعريف ربما لا يستجيب لحاجات ثقافات أخرى غير الثقافة الإسلامية السودانية لكنه يستدرك أن التعريف ربما أفاد في ثقافات أخرى^(٧٣).

وثمة باحث أكاديمي آخر هو فرح عيسى الذي نجده يتناول مشكلة مصطلح الجنس بشكل دقيق في بحث له حول إبداع شاعر شعبي معروف هو عثمان جماع^(٧٤). يركز فرح على منهج الثقافة الشعبية التي يبدع فيها الشاعر في تعريف الجنس الفولكلوري. فقد لاحظ فرح أن هذه الثقافة تعرف الشعر الشعبي حسب مضمونه، نلمس هذا في قول الباحث:- "في منطقة البطانة الغنائي يتمتع بنظرة تقديرية جيدة (...). والشاعر عند مجموعة البطاحين هو المبدع لشعر المديح الصوفي. ولفظ المداح يشار به إلى مبدع ومؤدي المديح النبوي. أما مبدع موضوعات الشعر الأخرى - غنا البنات وغيره فهذا يعرف بينهم بـ الغنائي أو اللبيب. ولفظ الغنائي أكثر شيوعاً"^(٧٥). نلاحظ أن لثقافة البطاحين تصنيفها للشعر الشعبي يتفق مع نظرة الجماعة للشاعر الشعبي والدور المناط به، فمصطلح شاعر لا يطلق كيفما اتفق بل يطلق على المبدع الصوفي، ونلمس هنا إعزاز الجماعة وتقديرها لهذا النمط من الشعراء وهو في مرتبة عليا بالنسبة لإقرانه من الشعراء. وقد سار الباحث على ذات المنوال في تصنيفه لأنماط الشعر الشعبي وهو يقول صراحة أنه ينطلق من تعريفات جماعة البطاحين لهذه الأنماط. وهكذا يقسم الباحث الشعر الشعبي إلى تصنيفات خمسة هي:- غنا البنات أو غنا

العشيق، غنا المهاجرة، غنا الشكر، غنا النبر وغنا النعم^(٧٦). ويدرج الباحث تحت كل جنس فولكلوري الموضوعات الخاصة به، ولا شك أن هذا التصنيف يلائم كثيراً الثقافة الشعبية التي ينهل منها الشاعر كمبدع شعبي وقد استفاد الباحث كثيراً من دقة فهمه لهذه الثقافة وخرج بمصطلحات واضحة تتفق مع خصوصية ثقافة البطاحين، وقد أشار الباحث صراحة إلى ضرورة النظر إلى الشعر الشعبي لهذه الجماعة كأداء فولكلوري يبدع في مناسبات محددة وفي سياقات بعينها لهذا لم يكن أمام الباحث سوى قبول تعريفات الجماعة نفسها لأنماط شعرها الشعبي^(٧٧).

خلاصة القول، على الرغم من أهمية تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري أياً كان هذا الجنس، ليس من السهل تحديد المصطلح بشكل قاطع، وإذا توفر مثل هذا المصطلح فهو غالباً ما يكون أقرب للمصطلح الإجرائي الذي يلائم خصوصية الثقافة التي يبدع في إطارها الجنس. وقد لاحظنا أن أغلب الدراسات التي تصدت لموضوع الجنس الفولكلوري أكدت صعوبة تحديد المصطلح بشكل قاطع ونهائي. كذلك أكدت هذه الدراسة ضرورة الاهتمام بأسلوب الجماعة التي تبتدع الجنس في تعريفها لهذا الجنس. ولما كان لكل ثقافة معياريتها الخاصة بها في تعريف الجنس يبقى من غير الممكن استخدام هذه المعيارية خارج هذه الثقافة. ونمة أمر آخر على درجة من الأهمية وهو ضرورة النظر للجنس كأداء. في هذا الصدد نجد أن بعض الباحثين مثل بروب يذهب إلى أن أداء الجنس واحد من الملامح الرئيسية لتصنيف الجنس^(٧٨). أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وهي تعتقد أيضاً أن الأداء يعطي للجنس حيويته واستمراريته^(٧٩). كما ذكرنا من قبل

في دراستنا للجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح سنجد ذات الصعوبة التي اعترضت الباحثين في محاولاتهم تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري بشكل دقيق. لكن

مفتاح الأمر كله هو معرفة الثقافة التي يبدع في إطارها الجنس. ونقصد بها هنا ثقافة جماعة الشايكية ومن ساكنهم من جماعات أخرى أي ثقافة المجتمع الذي حاول الطبيب صالح معالجته قصصياً وروائياً، وهي ثقافة تتميز بعروبتها وإفريقيتها على حد سواء. وقد تكونت هذه الثقافة عبر آلاف السنين على مجرى نهر النيل في شمال البلاد^(١٢). وهي مثل أي ثقافة أخرى لها خصوصيتها. وسنلاحظ أن الطبيب صالح قد تشرب هذه الثقافة وهضمها لهذا وفق في استخدام جنس فولكلوري يتسق مع خصوصية هذه الثقافة. وكانت أغلب الأجناس الواردة في سياق إبداعه تنتمي بصدق لهذه الثقافة، بل هو يستخدم هذه الأجناس على النحو الذي يتم في واقع الأمر - كما سنوضح فيما بعد. نخدر الإشارة إلى أن هذه الثقافة لها منهجها في تعريف وتصنيف الجنس الفولكلوري وهذا المنهج بشكل عام لا يختلف عن منهج جماعة الجعنين الذي درسه حريز وأشرنا له من قبل.

١- انظر :

Wiliam Thoms; "Folklore" in Alan Dundes (ed). *The Study of Folklore*, London: Prentice- Hall, 1965

انظر خاصة ص (٥) وما بعدها.

٢- نفسه ، ص (٥)

٣- انظر :

Maria leach and Jerome Freid (eds); *The Funk and Wagnal's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legends*, Vol I New York, Funk and Wagnals, 1945.

انظر خاصة ص (٤٠١) وما بعدها.

٤- انظر نبيلة إبراهيم (ترجمة)؛ الحكاية الخرافية: نشأاً متاهج دراستها- فتيها، بيروت: دار العلم ١٩٧٩م.

٥- نفسه، ص (١٣٨) وما بعدها.

٦- نفسه، ص (١٣٩).

٧- انظر :

Max luthé; *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*, Bloomington: Indiana University press, 1976.

٨- نفسه ، ص (٢٦).

٩- نفسه، ص (٢٦).

١٠- انظر :

Vladimir Porp; *Theory and History of Folklore*, Manchester:

Manchester University press, 1948. انظر خاصة الفصل الثالث

١١- نفسه ، ص (٤٠).

١٢- نفسه، ص (٤١).

١٣- نفسه، ص (٤١).

١٤- نفسه ، ص (٤٢).

١٥- نفسه، ص (٤٢).

١٦- أنظر:

Alan Dundes; *Interpreting Folklore*, Bloomington: Indianan

University press أنظر خاصة ص (٢٠) وما بعدها

١٧- نفسه، ص (٢٠).

١٨- نفسه، ص (٢٠).

١٩- نفسه، ص (٢٠).

٢٠- نفسه، ص (٢٠).

٢١- نفسه، ص (٢١).

٢٢- نفسه، ص (٢٢).

٢٣- نفسه، ص (٢٢).

٢٤- نفسه، ص (٢٣).

٢٥- انظر:

Roger Abrahams, "The Complex Relations of Simple Forms" in Dan Ben-Amos (ed); *Folklore Genres*, Austin: University of Texas press, 1976.

٢٦- نفسه، ص (١٩٤).

٢٧- نفسه، ص (١٩٥).

٢٨- نفسه، ص (١٩٥).

٢٩- نفسه، ص (١٩٦).

٣٠- نفسه، ص (١٩٦).

٣١- نفسه، ص (١٩٦).

٣٢- نفسه، ص (١٩٦).

٣٣- انظر:

Linda Degh "Folk Narrative" in Richard M. Dorson (ed.); *Folklore*

- ٣٤ - نفسه، ص (٥٧).
 ٣٥ - نفسه، ص (٥٧).
 ٣٦ - نفسه، ص (٥٨).
 ٣٧ - نفسه، ص (٥٩).
 ٣٨ - نفسه، ص (٥٩).
 ٣٩ - نفسه، ص (٦٠).
 ٤٠ - نفسه، ص (٦٨).
 ٤١ - نفسه، ص (٧٣).
 ٤٢ - نفسه، ص (٦٩).
 ٤٣ - نفسه، ص (٧٣).
 ٤٤ - نفسه، ص (٧٧).
 ٤٥ - نفسه، ص (٧٧).
 ٤٦ - نفسه، ص (٧٨).
 ٤٧ - نفسه، ص (٧٨).
 ٤٨ - انظر:

Dan Ben-Amos, "The Position of The Concept of Genre in Folklore Scholarship" in Dan Ben-Amos, Op.Cit

- ٤٩ - نفسه، ص (xiii).
 ٥٠ - نفسه، ص (xiv).
 ٥١ - نفسه، ص (xiv).

V. Prop Op. Cit. (42): انظر:

- Dan Ben-Amos Op.cit P (Xiv) - ٥٣
 Linda Degh Op. Cit p. (42) - ٥٤
 V.Prop Op. Cit P. (42) - ٥٥
 Linda Degh op . cit,p. (42). - ٥٦

- ٥٧- أنظر عبد الحميد عابدين: من الأدب الشعبي في السودان، بيروت دار الفكر الخرطوم: الدار السودانية، ١٩٧٢م.
- ٥٨- نفسه.
- ٥٩- نفسه.
- ٦٠- أنظر عبد الله الطيب: الأحاجي السودانية، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٨م.
- ٦١- نفسه.
- ٦٢- أنظر: Sayyied H. Hurriez; Jaaliyyin Folktales, Bloomington: Indiana University, 1977.
- ٦٣- نفسه، ص (٢٩).
- ٦٤- نفسه، ص (٢٩-٣٠).
- ٦٥- نفسه، ص (٣٠).
- ٦٦- نفسه، ص (٣٠).
- ٦٧- نفسه، ص (٣٠).
- ٦٨- أنظر :

Sharf E. Abdel Salam, A Study of Contemporary Sudanese Muslims' Saint Legends in Socio-Cultural Context, P.H.D. Disserataion, Indiana University, 1983, (Unpublished).

- ٦٩- نفسه، ص (٢٠).
- ٧٠- نفسه، ص (٢٠).
- ٧١- نفسه، ص (٢٠).
- ٧٢- نفسه، ص (٢١).

تدرس هذه المقدمة العلاقة بين الفولكلور والأدب المكتوب ثم تعدد دوافع اختيار إبداع الطيب صالح كمادة لهذا الكتاب، وتدرس المقدمة أيضاً مصطلح الجنس الفولكلوري وإمكانات تعريف هذا المصطلح، كذلك تحاول المقدمة إجراء مسح عام للدراسات النقدية التي عاجلت هذا الإبداع خاصة تلك التي اهتمت بأمر التراث بالتركيز على فصول هذه الدراسات .

إن العلاقة بين الفولكلور و " الأدب المكتوب " تقوم على مشكلة يصعب معها تحديد طبيعة هذه العلاقة . ولعل هذه المشكلة تتضح وتتفجر في المصطلح نفسه وبوجه خاص في مصطلح " الأدب " فهو أياً كان لن يخرج عن علاقة ما تربطه بالفولكلور، فكلاهما إبداع ونشاط إنساني يسعى للتعبير عن دواخل النفس البشرية، وربما كان " الفولكلور " تعبيراً أكثر شمولاً إذ يضم في داخله العديد من الفنون كفن القول والدراما . إضافة لهذا إن الفولكلور والأدب يقومان على محاكاة الواقع وتصويره بشكل تجريدي . وتزداد حدة المشكلة كلما أمعنا النظر في أشكال بعينها كالملاحمة في الفولكلور والرواية في الأدب . وليس أدل على هذا من الفهم العام والذي ساد لزمان طويل بأن الرواية المعاصرة هي ملحمة العصر الحديث ^(١) . وهذا يعني أن الرواية كجنس أدبي في أرقى صورها المعاصرة ما هي إلا بلورة وتحسيد لجنس ينتمي أصلاً للفولكلور وهو الملاحمة . وهكذا يمكن القول أن الرواية خرجت من رحم الملاحمة، وبالتالي فإن جذور الملاحمة توجد أصلاً في الأدب الشعبي . وهذا ينطبق على العديد من الأجناس الأدبية كالشعر والمسرح وذلك يرجع لتأخر اكتشاف الكتابة مما يعني أن الإنسان بدأ نشاطه الإبداعي شفاهة . لقد قطعت الدراسات النظرية والمنهجية في مجال الفولكلور شوطاً طويلاً

خاصة فيما يتعلق بمشكلة العلاقة بين الفولكلور والأدب . ولا شك أن هذا الأمر يدا من إرساء تعريف واضح وقاطع للفظ " الفولكلور " نفسها وهذا بالتحديد ما فعله الباحث الروسي يوري سوكولوف Yori Sokolov في مقالته الرائدة " طبيعة الفولكلور وقضاياها " ^(٢) ، التي دحض فيها بفهم عميق المفاهيم الخاطئة التي شابت العلاقة بين الفولكلور والأدب ، فالأطروحة الأساسية في هذه المقالة هي أن ثمة علاقة قوية تربط الفولكلور بالأدب ^(٣) . وقد دافع سوكولوف عن الفولكلور ورفض الصفات السالبة التي ألحقت به مثل اللاشخصية أو مجهولية المؤلف ، وذهب إلى أن قدرات المبدع الشعبي لا تقل عن قدرات نظيره في الأدب ، وعلى عكس ما يفهم الكثيرون فإن سوكولوف يؤكد " أن ليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤدياً للإبداع الشعبي | ولهذا فإن كلا من الموهبة والتمرين مطلوبان ^(٤) .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات النظرية حول علاقة الفولكلور بالأدب إلا أنها لم توفق في حسم أبعاد هذه العلاقة ويرجع هذا أساساً إلى قصور الفهم لطبيعة الفولكلور . فمثلاً تايلور Arche Taylor تلمس علاقة الفولكلور بالأدب ^(٥) ووقع تايلور في مأزق أساسي إذ انطلق من فهم غير دقيق للفولكلور مفاده أن الجنس الفولكلوري يعبر عنه بالكلمات مثل التمثيل والرقص وهما يعتسدان على حركة الجسد والإيماء . وقد قاد هذا الفهم القاصر تايلور إلى الزعم بأن كل ما هو مطبوع أدب ولا يمكن وجود جنس فولكلوري كتابي ^(٦) . ولا شك أن الدراسات الفولكلورية المعاصرة أكدت خطأ هذا الزعم ، ذلك بالإشارة لعناصر فولكلورية مثل الكتابة على الجدران والعبارات التي تكتب خارج الخطابات ^(٧) . وبرغم هذا القصور في دراسة تايلور إلا أنه أثار العديد من المسائل تتعلق بعلاقة الفولكلور بالأدب وخلص إلى أن هذه العلاقة تحتاج إلى نقد قائم على نهج فلسفي .

نخلص للنقول أن الدراسات التطبيقية المبكرة لنعنصر الفولكلوري في الأدب ظهرت حاملة العديد من السلبيات مثل عدم الدقة في فهم وتعريف الفولكلور^(٩٠) . إضافة للعجز عن إرجاع العنصر الفولكلوري إلى أصله أو تحديد طراز Tale - Type الحكاية الشعبية، وهذه الدراسات المبكرة في الغالب الأعم تكنفي بالإشارة لنعنصر الفولكلوري ولا تتوغل في المنطقة الوعرة وهي دراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا العنصر . وقد غلب على هذه الدراسات نظرة أحادية إذ غالباً ما تركز على جنس فولكلوري بعينه في سياق نظرة الإبداع وتحميل الأجناس الأخرى .

كان من الطبيعي أن تركز هذه النظرة الأحادية على أكثر الأجناس الفولكلورية توظيفاً ألا وهو المثل الشعبي^(٩١) . وظل هذا التركيز إلى يومنا هذا فالعديد من الأبحاث التي درست الفولكلور في الأدب الإفريقي ركزت بشكل واضح على المثل^(٩٢) .

خلاصة القول أن معضلة العلاقة بين الفولكلور والأدب تكمن أصلاً في طبيعة كل منهما . فكلاهما إبداع يستلطان رؤيا يعبر عنها جمالياً وكلاهما يقوم على الوهم أو محاكاة الواقع، كما أشرنا، لكن الفرق الجوهرى هو أن الفولكلور غالباً ما يعبر عن شخصية جماعية لشعب أو جماعة ما . بينما يعبر الأدب عن شخصية فردية وذاتية مبدعة . ولكن هذا لا يعني أن الفولكلور لا يبدأ من إبداع ذاتي فالجماعة قد تحول قصيدة أو رواية لكاتب معروف إلى إبداع جماعي وذلك باستيعاب هذا الإبداع وإعادة صياغته بروح الجماعة^(٩٣) وما أكثر الأنماط الفولكلورية، خاصة في مجال الشعر، التي يمكن إرجاعها للأدب. وتعد الإشارة للطابع الشفاهي للفولكلور بحيث يتوسع معنى الشفاهة ليشمل المحاكاة والتقليد وليس النقل عن طريق السماع فحسب ، وعلى كل حال فإن المعضلة ليست خاصة بعلاقة الفولكلور بالأدب فقط بل بعلاقته بجميع العلوم الإنسانية كالتسانيات والأدب، ولكن هذا لا ينفي أن كل علم، خاصة علم الفولكلور قد طور

الأدوات والطرائق الخاصة به وخلق شخصيته . ولقد سارت مناهج الفولكلور الحديثة في اتجاه بناء الشخصية الخاصة بالفولكلور، من أهم هذه المناهج الرؤية للفولكلور كأداء PERFORMANCE أي أن كل نمط فولكلوري ما هو إلا رسالة تتميز بجانين إخباري وجمالي^(١٣) .

ولا شك أن مرحلتى التحديد والتقوم هما وجهان لموضوع واحد وهو توظيف الفولكلور في الإبداع الذاتي . قد أشار العديد من الفولكلوريين لأهمية هاتين المرحلتين، ومن أبرز هؤلاء آلان دنس Alan DUNDES الذي يلخص بحمل الأمر باسم الطرائقية المزدوجة للتحديد والتقوم^(١٤) ويذهب إلى القول بأن هذه الطرائقية لا مناص منها لإنشاء دراسة الفولكلور في الأدب، بل بدونها لن نتوقع ثمة تقدم لدراسة الفولكلور في الأدب^(١٥) وقد قدم دنس تطبيقاً خلاقاً لهذا المنهج في دراسته لمسرحية شكسبير الملك لير^(١٦) .

وقد ترسم ليندفورس Bernth LINDFORS هدى أسلوب دنس الذي يركز على ضرورة التفسير INTERPRETATION أو القراءة الذاتية التي تقوم توظيف عنصر الفولكلور في الأدب . ففي بحث رائد درس ليندفورس الفولكلور في الأدب الإفريقي^(١٧) واعتمد على منهج دنس مع تعديل طفيف إلى حد ما، فمنهج ليندفورس يتكون من شكل هرمي يبدأ بالانطباعية في القاعدة ويمر بالأنثروبولوجي وينتهي بالتقوم أو ما يسميه بـ INTERPRATIVE^(١٨) . وما يهمنا هنا هو اتفاق ليندفورس في أهمية دراسة توظيف الجنس الفولكلوري وفق المنطق الخاص للناقد أو الباحث . فقد أكد ليندفورس بأنه يركز على القيم الجمالية للعنصر ألا أنه من الممكن بالمنهج الذي اقترحه دراسة وظيفة العنصر الفولكلوري وقيمتها الجمالية أكثر من التصدي لاثبات هذا العنصر^(١٩) .

على مستوى التطبيق نجد قلة من الدراسات النقدية تهتم بمرحلي تحديد الفولكلور ومرحلة تقويم توظيف هذا الجنس. أغلب هذه الدراسات المبكرة والسابقة لمساهمات دندس وليندفورس تهتم بمرحلة تحديد الجنس الفولكلوري فحسب. من هذه الدراسات واحدة عاجلت الاستخدام الذي يتم دون قصد من قبل بعض كتاب الروايات والقصص^(٢٠). وقد حاولت هذه الدراسة تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية التي تتعرض للأشباح أو أرواح الموتى وإلى غير ذلك من أصداء الأدب الشعبي^(٢١). وهذه لا تخرج من مسع عام للجنس الفولكلوري في آداب فترة بعينها .. وتهتم الدراسة بأجناس كالمثل والشعر الشعبي والحكاية الشعبية بجانب العادات والتقاليد الشعبية، ولكن هذه الدراسة تعاني من قصور واضح نتج عن التركيز على مرحلة التحديد فقط . أما الدراسات المعاصرة الأخرى فهي كذلك تعاني من مثل هذا القصور . نضرب مثلاً هنا بالدراسة التي عاجلت استخدام المثل الشعبي في الأدب السواحلي^(٢٢) . فالكتاب هنا لم يتطرق للدور الذي يلعبه الجنس الفولكلوري وقيمه الجمالية في سياق النص الأدبي .

لكن بعض الدراسات المعاصرة وفقت في معالجة توظيف الجنس الفولكلوري في الأدب عبر منظور شامل يبدأ بالجنس الفولكلوري كنقطة لدراسة أسلوب توظيفه وقيمه الجمالية. المساهمة النظرية التي أعدها إبراهيم Rogers ABRAHAMS نموذج لهذه الدراسات^(٢٣) إذ يجده يتناول وفق رؤية نقدية العلاقة بين الفولكلور والأدب، ومما أُنرى هذه الدراسة نظرة الكاتب للفولكلور كأداء وممارسة حية نافعاً بذلك عن الجنس الفولكلوري صفة الجمود والثبات^(٢٤) .

ثمّة دراسة أخرى عاجلت الجنس الفولكلوري في قصة قصيرة للكاتب الأمريكي رالف إليسون^(٢٥) RALPH ELISON وذلك بتركيزها على جنس فولكلوري أعاد إليسون صياغته، ركزت الدراسة على أن القصة تعتمد أصلاً على الأوهام الراسخة في

الوجدان الشعبي لدى بعض جماعات الزنوج، وقد وظف كاتب الدراسة معرفته العسيفة بالثقافات الشعبية لمجتمع الزنوج الذى يتنمى إليه أليسون، وأوقت الدراسة مرحلي تحديد الجنس الفولكلوري وتوقعه حقهما من المعالجة الموضوعية، وحلصت إلى أن أليسون أعاد صياغة الثقافة القومية خاصة المنسج الشعبي منها وحافظ على رموزها وإيماءاتها^(٢٦).

تحدث الناقد الكسندر س. كيرن ALEXANDER ذات مرة عن القيمة الضخمة للروائي وليام فوكنر William FAUKNER فقال أن فوكنر ليس بالكاتب السهل بل أنه في واقع الامر معقد جداً، وحتى كان لا بد من جيل كامل من الأساتذة والناقد يدرسونه ويتعمقوا فيه قبل أن يبلغوا ما يشبه الإجماع بصدد معانيه، وليس فيهم من المؤمل أن يكون مصيباً نهائياً^(٢٧). ولا شك أن قولاً كهذا يصدق على كاتب مثل الطبيب صالح بقدر ما يصدق على كل مبدع حقق إنجازاً فنياً مشحوناً بالرمز والدلالة.

ثمة سؤال جوهري يدور حول اختيار مادة الكتاب التي تركزت بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري في إبداع الطبيب صالح، وحول أهمية هذا الجنس في سياق هذا الإبداع وأردف هذا السؤال بآخر هو لماذا الطبيب صالح دون غيره من كتاب القصة والروائيين السودانيين الذين تعج بهم الساحة الأدبية. إن مشروعية السؤال الثاني تنبع من الظن بأن إبداع الطبيب صالح قد لقي حظه من الاهتمام النقدي والدراسة. ولا شك أن مثل هذا الفهم يضع في الاعتبار كم - وليس نوع - هذا الاهتمام النقدي فهذا الإرث النقدي الضخم الذي تراكم من الأطروحات الأكاديمية والدراسات الجادة جنباً إلى جنب مع المقالات العابرة والانطباعية ظل يدور حول أطر محددة، وقبل التفصيل في هذه النقاط لابد من الإقرار بأن هذا الإرث النقدي بقدر ما أضاء الكثير من تضاريس عالم الطبيب صالح الروائي إلا أنه في ذات الوقت خلق دروباً وعرة انبهمت معها المسالك وحفت بها

العديد من الآراء النقدية المبسرة إضافة إلى التركيز على قضايا لا تمت للنص بصلة مثل التركيز على العلاقة بين الطبيب صالح وبين شخصية مصطفى سعيد^(٢٨) وربما ذهب بعض الكتاب إلى كون مصطفى سعيد شخصا بعينه^(٢٩).

وعلى الرغم من تعدد الرسائل الأكاديمية التي جعلت من إبداع الطبيب صالح مرتكزا لأطروحاتها، إلا أن هذه الرسائل ظلت في الغالب الأعم تدور حول ملامح بأعيانها في هذا الإبداع. إضافة هذا فإن غالبية الرسائل تركز أيضاً على رواية موسم الهجرة إلى الشمال، فمن عدد رسائل تسع لنيل درجات أكاديمية مختلفة نجد سبعة منها تدرس هذه الرواية^(٣٠). ولا شك أن هذه النظرة الأحادية تضر كثيرا بالرؤية النقدية حيث لا بد من النظر لإبداع الكاتب في وحدته الفنية، ولم يقف تركيز النقاد والدارسين على رواية موسم الهجرة إلى الشمال بل ينسحب على ملمح واحد من ملامح الدراسة وهو الصراع الحضاري بين الشرق والغرب كما تطرحه الرواية. فتمت دراسة نصف الشمال في الرواية بأنه "شمال الثورة الصناعية والعقلانية وحيروا الدماغ الإنساني الذي ما عاد يعترف بحدود غيره"^(٣١). وتذهب دراسة أخرى إلى أن الرواية تعالج وضع المثقف العربي الأفريقي الأسود وقد ألفت به في خضم صراع جاد بين حضارتين^(٣٢). ولتمت دراسة ثالثة تدرس الرواية بالتركيز على ما تسميه "رواية الفاجعة في اللقاء الحضاري"^(٣٣).

مهما يكن من أمر فنسنا بصدد تقويم هذا الإرث النقدي بقدر ما نحن بصدد التركيز على جانب قصوره ألا وهو إهمال العنصر التراثي عامة والجنس الفولكلوري خاصة في إبداع الطبيب صالح، والجنس الفولكلوري سيكون ضالة هذا الكتاب. فالهدف الجوهرى لهذا الكتاب هو إثبات وتحديد هذا الجنس في سياق الإبداع الروائي ومن ثم دراسة أهميته في شكل مضمون النص الروائي، ولهذا يطمع الكتاب في معالجة القصص الذي أشرنا له، والذي جاء نتيجة اتفاق النقاد والكتاب حول تفوق الطبيب صالح

وجميعهم يعزّون هذا النجاح إلى عوامل ليس من بينها استيعاب الطيب صالح للجنس الفولكلوري وتوظيفه الخلاق له، كما ستوضح. الطائفة الأولى من الكتابات ركزت على تأثيرات الرواية الغربية، فيذهب أحد الكتاب مثلاً إلى الظن بأن كتابات الطيب صالح "لا تخلص من أصدقاء لكتاب مثل فوكتر وجوزيف كونراد Joseph CONRAD و ت. س. اليوت T. S. ELIOT^(٣٦) وبعض الكتاب زعم أن تفوق الطيب صالح في استعمال اللغة يرجع إلى أنه "قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية"^(٣٧). ونجد دراسة تتحدث عن علاقة موسم الهجرة إلى الشمال برواية الكاتب الروسي ليرمنتوف بطل من هذا الزمان^(٣٨). وتركز الدراسة على ما تزعمه سمات مشتركة بين الروائيتين مثل أسلوب السرد، وتداعي الزمان والمكان واستخدام الفلاش باك^(٣٩).

وغني عن القول بأن هذه الأساليب موجودة أصلاً في أسلوب السرد في الأدب الشعبي، وأن وجودها في رواية الطيب صالح لا يعني بالضرورة علاقة روايته بهذه الرواية أو تلك بقدر ما تعني علاقة روايته بالتراث المحلي والعالمي ودراسة ثالثة تتحدث عن اقتباس الطيب صالح لأحد مشاهد مسرحية الدرس لمؤلفها يوجين يونيسكو UNESCO^(٤٠).

عرضنا فيما سبق بعضاً من الدراسات التي تصدت لمعالجة الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح وتلمسنا أوجه هذه الدراسات ويبقى أمامنا طراز آخر ألا وهو ذلك الطراز الذي تطرق للتراث عامة في هذا الإبداع انطلاقاً من مفاهيم خاطئة. لذا كان من الطبيعي أن يصل لنتائج خاطئة وغالباً ما تركز هذه الأخطاء حول الفهم المخل لمقومات التراث السوداني.

واحدة من هذه الدراسات تقع في خطأ فادح وهو تغليب الجانب الأفريقي وإهمال العنصر العربي إهمالاً تاماً و تدور حول العنصر الأفريقي، وبتكرير شديد، وذلك بالحديث

عن الشخصية الأفريقية الأصلية^(٣٨) وعن "الفن الأفريقي"^(٣٩) والإنسان الإفريقي الجديد^(٤٠) وبالمجمل تنظر الدراسة لإنسان الطيب صالح بوصفه نموذجاً للشخصية الأفريقية ، ولا شك أن هذا القول ينطوي على فهم مغلوط نتج عن تجاهل العنصر العربي في ثقافة هذا الإنسان ، وغني عن القول أن التراث السوداني مزيج من العنصرين الإفريقي والعربي، ويكفي أن الطيب صالح يستخدم اللغة العربية أي اللغة الأم بالنسبة، له وذلك على خلاف غيره من الكتاب الأفارقة الذين يستخدمون اللغات الأوربية، وكفى بهذا الأمر دليلاً على وجود العنصر العربي في التراث الثقافي للطيب صالح، ومجتمع قرية "ود حامد" وهو المجتمع الذي يعالجه الطيب صالح، أقرب ما يكون للمجتمع الإسلامي العربي، لكن هذا بالطبع لا يمنع وجود العنصر الإفريقي.

وتقع في ذات الخطأ دراسة أخرى بعنوان "الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح"^(٤١) وهي نموذج آخر للفهم الخاطئ للتراث السوداني خاصة جانب القولكثور فيه، والدراسة تكثف بكم هائل من الأحكام العامة والمصطلح الخاطئ، وغير الدقيق . فهي مثلاً تصف الحياة السودانية بأنها " حياة تشابه في كثير من جوانبها مع البيئات الإنسانية الأخرى الواقعة في الانشداد [هكذا] إلى الماضي، أي لحظات قبل العصر العلمي الحديث "^(٤٢) . وإذا تجاوزنا عدم دقة المصطلح مثل " العصر العلمي الحديث " و " الصوفية الشعبية " فمن الصعب تجاوز النظرة الخاطئة لطبيعة التراث السوداني . فالدراسة تنظر بإزدراء وتعال لشخصيات (ود حامد) وتصف أفكار هذه الشخصيات بأنها ليست سوى " بقايا معتقدات خرافية وأسطورية وصوفية، تعطي هؤلاء الدراويش قوة ليست لهم "^(٤٣) . فاستخفاف الكاتب بالقيمة الروحية لهذا التراث هو جهل بعلاقة الإنسان السوداني ممثلاً في إنسان (ود حامد) بترائه، ولا شك أن هذا التراث من أهم مقومات المجتمع السوداني إلى يومنا هذا، وقد قادت نظرة الاستخفاف هذه الدراسة

لن الوصول لحكم خاطئ وذلك بوصف الفكر السوداني بكونه يجمع بين مستويين من التفكير هما " التفكير العلمي المتطور والتفكير الغبي المتخلف " ^(٤٠) وإذا افترضنا أن الكاتب يقصد بالفكر الغبي " الفكر الصوفي " فلا شك أن كتابات الطيب صالح تدحض هذا الفهم، فالقوة الروحية هي التي أثرت هذا المجتمع وأعطته القدرة على مواجهة مختلف التحديات، المهم في الأمر أن الطيب صالح نفسه على وعي تام بالطاقة الهائلة الكامنة في الفكر الصوفي فقد صرح مراراً أنه يرفض منطق الرواية الغربية لأنها تقوم على العقلانية التي تتناقض مع جوهر عالمه الفولكلوري ^(٤١) .

طائفة أخرى من الدراسات النقدية تجاوزت الطائفة السابقة التي أشرنا لها . ونسبت للعنصر التراثي في إبداع الطيب صالح، ولكن هذه الطائفة أيضاً لها قصورها المتمثل في استخدام مصطلح يتسم بالعمومية وعدم الدقة، ولا عدم استطاعتها تحديد ملامح وتفاصيل العنصر التراثي بشكل قاطع .

من هذه الدراسات واحدة تحدثت عن علاقة الطيب صالح بالتراث بعبارة انطباعية ^(٤٢) فنجدها، تقول، عن موسم الهجرة إلى الشمال " إنما رأس رحنا في كتابة أدب يهم الجميع ويدخل وطننا وإنسانيته حيث العالم الكبير " ^(٤٣) . وعلى الرغم من اشتغال الدراسة على أفكار ثرة إلا أنها لم تتعمق في علاقة النص الروائي بالتراث .

ثمة دراسة أخرى تتصدى لمعالجة عنصر تراثي هام في روايات الطيب صالح وهو الإسلام الشعبي ^(٤٤) . ولا شك أن هذه الدراسة واحدة من الدراسات القلائل التي تركز على عنصر تراثي مأخوذ من البيئة الشعبية . وتعطي الدراسة تعريفاً عاماً يصف الإسلام الشعبي بكونه ذلك المزيج بين الإسلام الرسمي أو الفقهي المأخوذ من بطون الكتب والتقاليد الحية للديانات السابقة للإسلام ^(٤٥) . وتعلل الدراسة بروز عنصر الإسلام الشعبي في سياق إبداع الكاتب لكون هذا الإبداع تصويراً للحياة السودانية التي يمثل

الإسلام الشعبي واحداً من مقوماتها وركائزها^(٥٠). وعلى الرغم من أن الدراسة عاجلت بعق ظاهرة الإسلام الشعبي في روايات الطيب صالح إلا أننا نأخذ عليها جانب التحليل من منظور فكري فحسب وليس بمنهج فولكلوري كما هو متوقع حيث أن كاتب الدراسة باحث فولكلوري كان يوسع استخدام طرائق وأدوات علم الفولكلور في معالجة الظاهرة، فلا نجد مثلاً استخداماً دقيقاً للمصطلح الفولكلوري، وهناك مثلاً إشارة لهراب الولي ود حامد من عسف سيده في قصة دومة ود حامد دون الإشارة للكرامة التي جعلت هذا الهروب ممكناً، فالولي ود حامد فرش مصلاته في البحر وهرب كما جاء في قصة دومة ود حامد^(٥١). كذلك تحدثت الدراسة عن ضو البيت دون الإشارة لكونه يجسد إلى حد ما نموذج "الغريب الحكيم" المعروف في الأدب الشعبي^(٥٢)، كما سنوضح فيما بعد، ولكن يبقى لهذه الدراسة فضل الانتباه للعلاقة الوطيدة بين إبداع الطيب صالح وبين الموروث المحلي.

ودراسة ثالثة تركز على عنصر تراثي ألا وهو الحلم^(٥٣) في قصة دومة ود حامد. وتنطلق هذه الدراسة من فهم صائب لطبيعة التراث ولأهميته في سياق الجنس الأدبي وتخلص إلى أن ثمة مغزى لتوظيف الطيب صالح لهذا العنصر وهو قناعته بإمكانات التصالح بين التكنولوجيا وبين التراث^(٥٤) وتأسيساً على هذا الفهم تخلص الدراسة إلى أن التراث بالنسبة للطيب صالح "مصدر للصحة والسعادة"^(٥٥).

وفي مجموعة الدراسات التي انتهت للعنصر التراثي واحدة جعلت من التراث نقطة ارتكاز وذلك عبر دراسة الارتباط الحميم بينه وبين إبداع الطيب صالح^(٥٦). ولقد وفقت هذه الدراسة في معالجة إبداع الكاتب وفق رؤية نقدية شاملة وصائبة، ولعل أهم ما توصلت إليه هو رغبة الطيب صالح في ابتعاث الأسطورة التي تتعلق بأصول القرية. واستخدام الكاتب للأسطورة المنقولة شفاهة هو واحد من الأساليب الأدبية لابتعاث

الملح الإنجابي لشخصيات القرويين^(٢٨) ورصدت الدراسة أيضاً توظيف الكاتب للعديد من أشكال النثر الشعبي كالمقامة والحكاية الشعبية . لكن يؤخذ على هذه الدراسة غياب الفهم الدقيق للمصطلح الفولكلوري فهي مثلاً تستخدم مصطلح الحكاية الشعبية بشكل عام ودون التفريق بين الأجناس المختلفة التي تدخل في إطار المصطلح . وهي كذلك لم توفق في فهم الكرامة كجنس فولكلوري، فتحدها تشير إلى أن عنف الزين كان بمثابة مطهر لسيف الدين^(٢٩) . ولا شك أن العنف ليس هو المطهر ولكنها الكرامة ذلك النمط الفولكلوري الذي يحمل دلالات روحية بعيدة المدى للذين يؤمنون به كما في مجتمع (ود حامد) .

نخلص من كل ما تقدم إلى أن عوامل عدة كانت وراء اختيار إبداع الطيب صالح كنقطة انطلاق لهذا الكتاب، وأهمها أن الطيب صالح نفسه نموذج جيد للمبدع المثابر الذي يصقل موهبته بالعمل الدؤوب . وقد قطع رحلة طويلة امتدت لحوالى العقود الثلاثة بدأت منذ أن ظهر أول إنتاج له وهو قصته نخلة علي الجدول، في أوائل الخمسينات من القرن السابق^(٣٠) . وطوال هذه الفترة ظل المسار الأدبي للكاتب يتطور من عمل إلى آخر واستقطبت أعماله اهتمام النقاد والكتاب من مختلف مجالات المعرفة وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات كالإنجليزية والإيطالية والفرنسية والروسية وكرست أطروحات أكاديمية لدراسة هذه الأعمال كما ذكرنا . وعلى الرغم من الاهتمام الذي وجدته رواية موسم الهجرة إلى الشمال التي رسخت أقدام الطيب صالح وحققت له نجاحاً مذهلاً^(٣١) إلا أن النظرة الموضوعية تختم النظر لجميع أعماله كوحدة متكاملة، كما سنوضح فيما بعد .

إن هذه الدراسة تطمح لملء الفراغ الشاغر في النقد السوداني وذلك باستخدام أدوات علم الفولكلور في دراسة النص الأدبي . فما أقل المساهمات النقدية التي اهتمت بالجنس الفولكلوري الذي درج المبدعون على توظيفه بأشكال مختلفة . وفي الوقت الذي

حرص فيه النقد السوداني على الاستفادة من تقدم وتطور العلوم والمعارف الأخرى خاصة علم اللغات، الفلسفة وعلم النفس إلا أنه ظل يبعده عن علم الفولكلور، على الرغم من الصلة الوثيقة بين الفولكلور والنقد . ولا شك أن النقد في الآداب الغربية استفاد إما فائدة من العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى بل ومن مختلف أشكال تقدم البشرية، وقد رُفد النقد مناهجه بأدوات علم الفولكلور وتولدت تيارات نقدية نتيجة هذا التلاقح، ومن هذه التيارات تيار " النقد الأسطوري " وهو ذلك التيار الذي يدرس الأسطورة في سياق الجنس الأدبي ويدرس كذلك أثر الأسطورة في الأدب " (٢٢) ولا نحتاج هنا بالطبع للإفاضة في الحديث عن التغيرات المذهلة التي أحدثها ظهور مؤلف فولكلوري ضخم مثل الغصن الذهبي لجيمس فرايزر Frazer James (٢٣) على الأدب الأوروبي المعاصر .

وبوجه خاص على كتابات مبدعين مثل W.B. Yeats و ت . س . إليوت T.S. Eliot وجيمس جويس JAMES JOYCE وقد وصف هذا الكتاب الضخم بأنه " ليس فقط أعظم موسوعة للحياة البدائية في اللغة الإنجليزية، ولكنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس " (٢٤) . وقد أسست هذه التيارات النقدية تقاليد ثابتة في الآداب الغربية وذلك على عكس ما حدث في الآداب العربية ، والأدب السوداني على وجه الخصوص حيث تغلب عليه ندرة الكتابات التي استفادت من هذا التيار النقدي .

هوامش المقدمة

(١) انظر مثلاً مجموعة من العلماء السوفيت؛ نظرية الأدب، ترجمة نصيف جميل التكريتي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠، خاصة ص ٢١١ وما بعدها.

(٢) انظر يوري سوكولوف؛ الفولكلور: قضايا وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد المجيد حواس، القاهرة: اذينة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠ صفحات (١٧-٥٥).

(٣) نفسه، ص (٢١).

(٤) نفسه، ص (٢٩).

(٥) انظر:

Arche Taylor; " Folklore and the Student of Literature" In Alan Dundes (ed.) *The study of Folklore, (Engle Wood Cliffs, N.J. Prentice Hall Inc 1965): 34 - 42.*

(٦) نفسه، ص (٣٥).

(٧) نفسه، ص (٣٥).

(٨) مثل عبارة " بدوح لا يقع ولا يروح " والتي عادة ما تكتب خارج مفاويف الخطابات الخاصة .

(٩) انظر مثلاً، Maria Leach and Jerome Fried; OpCit (New York : Funk and Wagnalls , 1949) p . 398.

(١٠) انظر مثلاً:

K.M.Briggs; " Folklore in the Nineteenth Century English Literature. " *Folklore* 83 (1972): 3 - 20.

Carol M , E astern , "The Proverb in Modern Written Swahili (١١)

Literature : An Aid to proverb Elicitation . "In Richard Dorson (ed.); *African Folklore*, Bloomington and London: Indiana University, 1979: 193 0 210

وانظر أيضاً، Bernth Lindfors; " The Palm-Oil with which Achebe's

Words are Eaten. " C. L.

Innes & Bernth Lindfors (ed.) *Critical Perspective on Chinua Achebe*, (London: Heinemann, 1979): 47 - 66.

(١٢) انظر في هذا الصدد :

I. N. Razonov; " From Book to Folklore. " In Felix Oinas and Stephen Sandokoff (eds). *The Study of Russian folklore* (Paris: Mouton, 1975) p p. 65 – 78.

Dan Ben – Amos and Kenneth S. Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication*. (Paris: Mouton, 1975) p 144.

Alan Dundes, *Interpreting Folklore*, Bloomington , Indiana انظر (١٤) (University Press , 1980) انظر ص (٢١١) وما بعدها .

(١٥) نفسه، ص (٢١١) .

(١٦) نفسه، ص (٢١١ – ٢١٢) .

Bernth lindors; "*Critical Approaches to Folklore in African Literature* " in Richard Dorson (1979) *Op. Cit.* p p 223 – 234

(١٨) نفسه، ص (٢١١) .

(١٩) نفسه، ص (٢١١ – ٢٣٣) .

G . F Dalton; " *Unconscious Literary Use of Traditional Material*. " *Folklore* 85 (1974): 268 –275.

(٢١) نفسه، ص (٢٦٨) .

Carol M . Eastern, *Op. Cit.* انظر، (٢٢)

Roger Abrahams , " Folklore and Literature as Performance . انظر (٢٣) " *JFI* vol. TX No. (1972): 75 – 94.

(٢٤) نفسه، ص (٧٥) .

Bernard-Ostendorf , Ralph Elison ;*Flying Home , From Folklore to short story* . " Vol. XIII No. 2 (1976): 185-200.

(٢٦) نفسه، ص (١٩٧) .

(٢٧) انظر الكسندر كمرزن؛ "الأسطورة والرمز، نقد قصة الدب لفوكتنر". في جيرا إبراهيم جيرا (تر)، *الأسطورة والرمز* (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣) انظر ص (١٩٧).

(٢٨) الطبيب صالح نفسه حرص على (دحض مثل هذه المفاهيم في أكثر من مناسبة، فهو

مثلاً يقول : " لا أضرب أني أكتب لأقص للناس قصة حياتي وهي على أي حال حياة عادية لا تصلح قصة (.....) " انظر أحمد سعيد حمدي وأخرون: الطب صاخر عبقري الرواية العربية، (بيروت: دار العودة : ١٩٧٦) ص (١٢٧) . وفي إجابة على سؤال إذا كان هو مصطفى سعيد، أجاب الطبيب صاخر قائلاً " أعتقد أكون كاتباً رديئاً لو كان هذا صحيحاً، ومن الواضح أنني لست هذا الإنسان (..) ما أريد أن أقوله أن الكاتب السيء هو الذي يصوغ شخصيات من الواقع مثل الرسام الذي يضع مودلاً ويرسم للموديل (...)" انظر محمد الظاهر؛ (تسجيل) " أكتب لشركين تيار عربي واحد " حوار مع الطبيب صاخر ، الأعلام، العدد الثاني عشر، (١٩٨٠) : ١٤٩٠ - ١٥٥٠ .

(٢٩) انظر مثلاً:

Mona Amyuni, Season of Migration to the North: A Casebook (Beirut: American University of Beirut)

وانظر أيضاً عبد الله محمد سليمان (ترجمة) " من البطل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ؟" مجلة الدستور ، العدد ٤٤ = ١٩٨٦/٨/٤م صفحة ٤٤ - ٤٥ .

(٣٠) انظر البيولوجرافيا الجيدة التي أعدها موني أميوني وذلك في Mona Amyuni Op. Cit. وانظر أيضاً قاسم عثمان نور بيولوجرافيا الطبيب صاخر ، الثقافة السودانية، العدد ١٩ نوفمبر ١٩٨١ م : ١٢١ - ١٢٩ .

(٣١) جورج طرابيشي ؛ شرق وغرب: رجولة وأنوثة ، دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة ١٩٨٠)

(٣٢) فوزية العطار: أزمة الأجيال العربية المعاصرة : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال (تونس : مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ١٩٨٠م) ص ١١ .

(٣٣) عبد الرحمن الخانجي؛ قراءة جديدة في روايات الطبيب صاخر ، (ام درمان: دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر ١٩٨٣) ص ٦٩ .

(٣٤) نفسه، ص ٦٩ .

(٣٥) انظر نور الدين سائي؛ " بتشورين ومصطفى سعيد .. أو أبطال من ذلك الزمان " . مجلة الثقافة السودانية، العدد الثاني عشر (١٩٧٩) : ٤٠ - ٤٧ . نفسه، ص (٤١) .

(٣٦) نفسه، ص (٤١).

(٣٧) انظر عبد القدوس اخاتم؛ مقالات نقدية . (الخرزوم : مصلحة الثقافة، إدارة النشر الثقافي،

١٩٧٧) : ٧٩ - ٨١ .

(٣٨) انظر جلال العشري؛ "زوربا السوداني : أو البحث عن الذات الإفريقية " في أحمد سعياء،

شمسية وآخرون؛ مرجع سابق، ص : (١٥٢ - ١٧٤) .

(٣٩) نفسه، ص (١٥٥) .

(٤٠) نفسه، ص (١٥٦) .

(٤١) انظر عبد الحميد اخادين؛ " الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح "، كتابات، عدد ٧٦،

يوليو (١٩٧٣) : ٨ - ٣٨ .

(٤٢) نفسه، ص (٢٢) .

(٤٣) نفسه، ص (١٩) .

(٤٤) نفسه، ص (٢٣) .

(٤٥) الطيب صالح يقول صراحة في هذا الصدد : " أعتقد بأنني وبكل وضوح اختطبت طريق

مختلف عن طريق الكتاب العرب، وهو طريق المناخ الروحي السوداني وهو أن أقبل بأن تحدث

المعجزات كما حدثت في عرس الزين (..) والمرحة الآن هذه النظر الميتافيزيقية .. " .

انظر عبد افادي صديق وعبد القدوس اخاتم . " حوار مع الطيب صالح " لقاء أديع عبر إذاعة أم

درمان مارس ١٩٧٨ (لم ينشر) .

(٤٦) انظر النور عثمان أبكر؛ " الرواية السودانية: دراسة نقدية " الثقافة السودانية - مايو (

١٩٧٧) : ٢٦ - ٥٠ .

(٤٧) نفسه، ص (٣٠) .

Ahmed Nasr; " Popular Islam in Tayeb Salih, " *Journal of* (٤٨)
Arabic Literature Vol. XI (1980): 88 - 103.

(٤٩) نفسه، ص (٨٨) .

(٥٠) نفسه، ص (٨٨) .

(٥١) انظر الطيب صالح؛ دومة ود حامد : سبع قصص (بيروت : دار العودة؛

(١٩٧٠) ص (٤٦) .

Ahmed Nasr, Op. Cit. (٥٢)

(٥٣) انظر سيزا قاسم، العناصر التراثية في الأدب العربي . (تر) عفت الشرقاوي الأحلام في

ثلاث فصول ، العدد الثاني، يناير (١٩٨٢) : ٢١ - ٢٩ .

(٥٤) نفسه، ص (٢١) .

(٥٥) نفسه، ص (٢٨) .

Constance E. BERKLEY, The Roots of Consciousness (٥٦)

Modeling The Arts of al-TAYEB Salih Ph. D dissertation, New York University, 1979.

انظر أيضا الجزء الخاص بعرض الزين في Constance Berkley : El Tayeb Salih , The

Wedding of Zein JAL , VI (1978) 105- 114

(٥٧) نفسه، ص (١٠٨) .

(٥٨) نفسه، ص (١٥٩) .

(٥٩) نفسه، ص (١٥٩) .

(٦٠) نشرت القصة أول مرة في مجلة هنا لندن في أواخر ١٩٥٢ انظر قاسم عثمان نور، مرجع

سابق .

(٦١) صدرت حوالي ثلاث عشرة طبعة من هذه الرواية أواخر حادثة عن دار العودة، بيروت

وآخرها تلك الصادرة عن سلسلة عيون المعاصرة وهي التي نعتمد عليها، انظر، الطيب صاخر؛ موسم

الهجرة إلى الشمال (تونس : دار الجنوب للنشر، ١٩٧٩) .

(٦٢) انظر :

Joseph P. Strelka (ed.); *Literary Criticism*

And Myth (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1980.)

(٦٣) انظر جون فيكتري : *القصص الذهني* : وقع عيني وغط أعلي " في جبرا إبراهيم جبرا

(١٩٧٣) ، مرجع سابق، ص ٢٢٢ - ٢٥٠ .

(٦٤) نفسه، ص (٢٢٢) .

علاقة المبدع السوداني بالتراث

بدأ اهتمام المبدع السوداني بالتراث عامة والفولكلور خاصة متأخراً بعض الشيء . ولم يأخذ هذا الاهتمام شكلاً واضحاً إلا في فترة النهضة الأدبية أي في الثلاثينات حيث تبلور فهم عام حول مفهوم الذاتية السودانية الذي ابتدعه طلائع جيل الثلاثينات والذي ربما كان للواقع السياسي بعض الأثر في أحيائه، خاصة انتفاضة ١٩٢٤ م وما لحقها من عسف وبطش بالمتعلمين^(١) وفي إطار الذاتية السودانية ولدت النظرة للتراث، وظهر الأدب المعبر عن هذه الذاتية وهو الأدب الذي اصطلح على تسميته بـ " الأدب القومي " ^(٢) .

إن العلاقة بين المبدع السوداني وتراثه بدأت حذرة ومتعثرة بعض الشيء، ولا شك أن هذا يرجع لقصور النظرة للتراث خاصة لجانب الفولكلور فيه حيث كانت هذه النظرة أحادية على الأغلب وهي إما عداء للفولكلور وأما حماس دافق له . وانطلاقاً من هذه النظرة الانتقائية ظلت مواقف المبدع السوداني تتأرجح بين الرفض والقبول للتراث .

تبنى حمزة الملك طميل موقفاً أقرب ما يكون للموقف العدمي وهو موقف الرفض للتراث جملة وتفصيلاً على المستوى النظري ؛ فقد نفى حمزة أية صلة بين القديم والجديد ويقول في هذا الصدد على أي أنقاض قام بناء خزان ستار ؟ . إنه لم يبق على أنقاض ولكنه بناء جديد على أساس جديد ^(٣) . أما على مستوى التطبيق فهو يناقض ما ذهب إليه حيث لم يجد بداً من الرجوع للتراث ممثلاً في اللهجة العامية ليوظف امكانيات

هذه النهضة لإبداع شعر يتميز بالحدثاء . وقد كان حمزة على وعي بهذا الامر وأشار له في مقدمة ديوانه الشعري وذلك بقوله : " لقد خالفت في هذا الديوان بعض أصول اللغة مخالفة طفيفة متعددة، وذلك بالوقوف على المفعول وغيره من الكلمات بين قوسين بالسكون تمثيلاً مع أصل النهضة والوزن . " (١) ومهما كانت قيمة هذه التجربة إلا أن الأدب السوداني المعاصر يحفظ لطمبل حق الريادة والجرأة على التجريب واكتشافه لقدرات النغم في اللهجة العامية، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن تعديد حمزة الشعري يتركز في " التوفيق بين النغم التقليدي للعروض والنغم الشعبي وبجراحة النحو مع الخضوع للتركيب العامي " (٢) .

أما التحاني يوسف بشير الذي ساهم بنصيب وافر في حركة تعديد الشعر السوداني فينظر للتراث نظرة استخفاف (٣) . نلمس هذا في لهجته " التي يخاطب بها القراء حين تحدث عن الأغنيات والصناعات الشعبية قائلاً " أما الأغاني التي ملأتم بها أسطواناتكم فإنها جوفاء بعيدة كل البعد عن أغاني الأمم الحية ومثلها صنائعكم كالأطباق التي تصبغونها بالطلاء وكالأحذية والمحافظ الجلد المنقوشة " (٤) .

وقد وصل التحاني درجة بعيدة في رفض التراث حتى صرح مرة بما يعني أن التراث لا قيمة له (٥) . لكنه في موقف آخر يناقض نفسه تماماً ويشيد بالأدب المحلي الذي يسميه " الأدب الشعبي " (٦) وذلك في معرض إشادته بمؤلف مسرحية (عائشة) وهي مسرحية باللغة العامية وفيها يتحدث عن ثراء العامية وعن قدراتها في إيصال المعنى (٧) .

كالتحاني يقف محمد أحمد محجوب موقف الإزدراء والاستخفاف (٨) فالمحجوب لا يرى في مدائح المهدي مثلاً سوى " بعض قصائد كانت تصاغ في مدح المهدي وخليفته وبعض الأمراء " (٩) . وينتهي المحجوب إلى نفس النهاية التي وصل إليها التحاني وهي ضرورة تطوير التراث وذلك في مناداة المحجوب بإعادة صياغة القصص الشعبي: " انظر

إلى تلك القصص الغرامية من أمثال قصة تاجوج التي إذا وجدت من يأخذها ويذهب وحشيتها ويضع فيها من الخيال ما يكسبها رونقاً فنياً ويضعها في شعر رصين لكانت مثاراً لآعجاب الأسم الأخرى بشعورنا واهتمامنا بأدينا " (١٦) . وأشار المحجوب كذلك لأهمية القصائد التي تتحدث عن تاريخ السودان وأبطاله والتي يسيبها ملاحماً (١٧) .

إن الرفض للتراث لم يكن السمة الغالبة لدى أدباء الثلاثينات . فهناك من نادى بضرورة الاهتمام به دون أي تحفظ . من هؤلاء محمد عشري الصديق (١٨) وهو من الرواد الذين أشاروا بدقة إلى مصطلح " أدب الشعب " . وكان ذلك في معرض دفاعه عن الأدب القومي (١٩) . حيث يقول " فالأدباء الطامحون إلى إحياء الآداب القومية سواء كانوا في مصر أو في السودان يفتقون بهم أن يتعمقوا في حياة الأوساط الاجتماعية كلها ويألفوا مثلها العليا والسفلى [هكذا] وخرافاتها وأساطيرها وأشعارها . وبالإجمال كل ما يتعلق بما يدعوه الغريون ويدرسون باسم (أدب الشعب) " (٢٠) . ولا ريب أن اطلاع عشري على الآداب الغربية خاصة الأدب الانجليزي أعانته على الوصول للفهم الصائب لمصطلح أدب الشعب . وربما يكون عشري من الرواد الذين استوعبوا الفهم السليم للمصطلح، وقد قاده هذا الفهم إلى تحديد إطار هذا العلم وذلك بإشارته لأجناس فولكلورية بعينها . كما رأينا - إضافة لهذا نجد فهم عشري للغات العامية يتميز بالدقة والصواب . وذلك في حديثه عن الاصطلاحات التي وضعها اللغويون القدماء بالهجنة والركاكة ورفضوا إدراجها في سياق اللغة الفصحى، وأشار إلى الاهتمام المعاصر من قبل اللغويون هذه الاصطلاحات (٢١) .

في جانب آخر نجد الأمين علي مدني الذي يقف مع عشري في الدفاع عن التراث (٢٢)، فقد نادى الأمين بضرورة الاهتمام باللغة العامية وباحترامها وقد ذهب إلى القول بأن الشعر السوداني لا يد وأن يكون عاماً ويقول في هذا الصدد : " وعندي من

الصواب أن نحترم لغتنا الدارجة لأنها اللغة التي نتكلم بها فإن لم نحترمها الاحترام كنه فلا يصح أن نزدريها إلى حد اضطهاد من يستعملها في خطراته الشعرية" (٢٠) .

وقد نجد بعض العذر لهذا التناقض في النظر للتراث والفولكلور بوجه خاص . فالفولكلور نفسه لم يكن في فترة الثلاثينات تلك قد تأسس كعلم قائم بذاته في السودان وكان مصطلح " فولكلور " حديث عهد في الأدبيات المترجمة عن اللغات الأوروبية - خاصة الإنكليزية .

جملة القول أن مصطلح " فولكلور " شابه الكثير من الاضطراب وليس أدل على هذا من تعدد الأسماء التي استخدمت في الإشارة له في الأدبيات السودانية مثل " الأدب القومي " ، " التراث القومي " ، " الأدب المحلي " و " الأدب الشعبي " يضاف لهذا سيادة النظرة الانطباعية لمادة الفولكلور التي تندرج من الخماس البدقي لها إلى الاستخفاف بها، فثمة من يصف الشعر الشعبي بأنه قد بز الشعر العربي السوداني من ناحية التعبير وجوده المعاني (٢١)، بينما يصف باحث آخر الابداع الشعبي بالركاكة والرتابة (٢٢) .

ولقد ظلت العديد من هذه السليبيات عالقة بالدراسات الفولكلورية حتى وقت قريب، فالنظرة الأحادية وخاصة الانتقائية للفولكلور ظلت سائدة ولم تسلم منها بعض الأطروحات الأكاديمية (٢٣) فمثلاً نجد باحثاً يبرر اختياره لدراسة الأدب الشعبي عند الشايقية بإعجابه بجماعة الشايقية " وجرأهم وكرمهم وروعة بطولاتهم " (٢٤) . ولا ريب أن حماس الباحث لجماعة الشايقية قاده إلى التركيز على ما يراه مشرقاً في أدبهم ولكنه أغمض عينه عن ما عدا ذلك، وكان من المحتم أن تقود هذه النظرة الانتقائية إلى رفض البعض لبعض جوانب التراث بحسبان أنها " غير كريمة " أو تسيئ للآخرين أو غير ذلك من المبررات فتمة كاتبة تساءل " ما موقفنا من الأمثال التي لها دلالات لا تساعد [هكذا] في وضع الأسس السليمة لتكامل الذاتية السودانية ؟ " (٢٥) .

وكذلك كان من الطبيعي أن تقود تلك النظرة الانتقائية للتراث لتركيز على جنس دون الأجناس الأخرى، وغالباً ما يكون هذا الجنس الشعر الشعبي، وربما أهم أسباب الاختيار لهذا الجنس هو الميل الفطري للشعر ولكل ما هو غنائي^(٢٦)

لتجاوز كل السلبات التي أشرنا لها كان لا بد من تأسيس نظرة علمية للفولكلور وذلك بالاعتراف الأكاديمي بالدراسات الفولكلورية . وقد تمثل هذا الاعتراف في إنشاء شعبة أبحاث السودان بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٤ م التي أصبحت فيما بعد معهداً للدراسات الإفريقية والآسيوية يضم شعباً ثلاث واحدة منها للفولكلور . وقد كان لهذه المؤسسة الأكاديمية منذ إنشائها فضل الجمع الميداني والتسجيل والكتابة الصوتية وغير ذلك . وبفضل كتابات الباحثين بهذه المؤسسة وطلابها استقرت التعريفات الصائبة لعنق ومادة الفولكلور، وقد تخلص الفولكلور بفضل هذه التعريفات من الكثير من المفاهيم الخاطئة التي لحقت به مثل الارتباط بالماضي والريف ومجهولية المؤلف وغير ذلك^(٢٧) . كذلك أعطت هذه المساهمات الأكاديمية للراوي الشعبي قيمته الحقيقية ونظرت له كمبدع خلاق له دور جوهري في أداء الجنس الفولكلوري^(٢٨) . كما أكدت هذه المساهمات الدور الهام للفولكلور كعامل فعال من عوامل التنمية الاجتماعية والاقتصادية^(٢٩) . ويهمنا من كل ما سبق مساهمة هذه المؤسسة الأكاديمية في ترسيخ التعريف العلمي لمصطلح " فولكلور " وحسمها للاضطراب الذي ساد لزمان غير قصير حول هذا المصطلح .

وضعت محاولات واجتهادات التربويين النواة الأولى للاهتمام بالنص الفولكلوري خاصة الحكاية الشعبية^(٣٠) - ونهت قطاعات المتعلمين والكتاب بوجه خاص إلى ثراء وخصوبة هذا النص وقد سعى طلائع التربويين لاستنباط مناهج للاطلاع تناسب الطفل السوداني وارتبطت هذه الطلائع بمكتب النشر^(٣١) الذي درج على نقل العديد من أجناس

الفولكلور خاصة الحكاية الشعبية إلى التلاميذ بلغة مبسطة، وقد كان الهدف الأساسي لهذا الجهد هو استغلال الجنس الفولكلوري كوسيط لتدريس اللغة العربية^(٣٢) وقد سار الكثيرون على هذا المنوال ومضوا يعيدون صياغة الحكاية الشعبية بغرض إثراء القاموس اللغوي للتلاميذ أو ترغيبهم في الاطلاع . وها هو أحد هؤلاء التربويين يشير إلى أن الهدف من جمع الحكايات هو " أن يعرف الطفل جمال لغته نثراً ونظماً " ^(٣٣) . ويضيف قائلاً " ونحن نشعر بحاجة طفلنا السوداني إلى منظومات تناسبه " ^(٣٤) . وذلك مما يؤكد وعي هذا الكاتب بحاجة التلميذ مثل هذه المنظومات .

كان على المبدع السوداني الانتظار حتى ظهور طلائع الفولكلوريين السودانيين الذين كان في مقدمتهم عبد الله الطيب وغير السودانيين كعبد المجيد عابدين . فقد أعد عبد الله الطيب دراسة رائدة عن العادات درس فيها تغير العادات لدى الجماعات النيلية في السودان ^(٣٥) . وأبرز ما في هذه الدراسة إشارته لضرورة المبادرة بتسجيل العادات والتقاليد قبل اندثارها، وملاحظته أن العلوم التي يمكن أن تقوم بهذا التسجيل هي علم الاجتماع، علم الأنثروبولوجيا والتاريخ دون أن يشير للفولكلور من قريب أو بعيد ^(٣٦) . وفيما بعد ركز عبد الله الطيب جهده على تسجيل الحكاية الشعبية وإعادة صياغتها بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب الراوي الشعبي، وقد بدأ مسعاه هذا منذ بداية الخمسينات وتواصل على مدى أكثر من عقدين من الزمان، كما سنوضح فيما بعد .

أما عبد المجيد عابدين فقد توفر لدراسة الأدب الشعبي السوداني في إطار اهتمامه بالثقافة العربية في السودان ^(٣٧) . ولعابدين فضل - وأما فضل - في إرساء القواعد الأساسية لعلم الفولكلور السوداني المعاصر وذلك بكتاباته وأبحاثه المبكرة في هذا المجال والتي اضطلع بها منذ أوائل الخمسينات ^(٣٨) وعلى الرغم من ندرة المصادر وصعوبة الحصول عليها آنذاك إلا أن عابدين وبدأب حثيث وثق مصادر بعض الأجناس

الفولكلورية كالتنهجات العربية^(٣٦) والشعر الشعبي^(٣٧) والمثل الشعبي^(٣٨) . وكذلك لعابدين فضل الريادة في دراسة التنهجات العربية في السودان حيث وضع يده على القيمة الحقيقية لهذه التنهجات، وأكد بأن هذه التنهجات غنية بموادها وتراكيبها^(٣٩) .. كذلك مما لا شك فيه أن عابدين من أوائل الباحثين الذين انتبهوا للقيمة الضخمة لطبقات ود ضيف الله وعولوا عليه كمصدر للثقافة السودانية^(٤٠)، وعابدين كذلك رائد حقاً في الاهتمام بأعمدة الشعر الشعبي خاصة الشاعر الشعبي الحارदلو الذي أسماه (أمير الشعر الشعبي)^(٤١) .

وكما هو متوقع فإن هذه المساهمات بحكم ريادتها كانت تحمل الكثير من سلبيات البدايات الأولى، فتجد عابدين ينظر للأدب الشعبي السوداني نظرة أحادية حيث سعى لاثبات أطروحته حول عروبة السودان . ففي دراسته لشعر الحاردلو نجده يحرص على أن الحاردلو " شاعر عربي صميم "^(٤٢) . بجانب هذا لعله كان من الطبيعي أن يركز عابدين على جانب المضمون أو الوظيفة في النمط الفولكلوري الذي يدرسه دون الاهتمام بالراوي أو الجمهور أو النصوص المتعددة للنمط، فالرؤيا الشاملة للنمط الفولكلوري لم تتبلور إلا مؤخراً جداً بعد رسوخ المناهج التي درست الفولكلور وفق منهج الأداء . والأمر نفسه ينطبق على مساهمات عبد الله الطيب الذي يركز أساساً على اللغة في النص الشعبي، كما سنوضح فيما بعد .

بعد هذه الخلفية التاريخية السريعة لتطور الدراسات الفولكلورية السودانية نأتي لجزء آخر نركز فيه على دراسة تطبيقية لبعض نماذج توظيف الجنس الفولكلوري في الإبداع السوداني في الشعر والمسرح ثم القصة، وسنلاحظ أن العديد من المحاولات قد تمت في مجال توظيف الجنس الفولكلوري منذ أن تبلورت للإبداع السوداني ذاتيته أي منذ فترة النهضة الأدبية في الثلاثينات من هذا القرن .

قبل الدخول في دراسة توظيف الجنس الفولكلوري في الشعر السوداني لا بد من الإشارة لظاهرة خاصة بالشعر ألا وهي ارتباطه بالإسلام عامة والروح الصوفي بوجه خاص . وقد لفتت هذه الظاهرة دارسي وتقاد الشعر السوداني، فنجد إحسان عباس مثلاً يحاول تفسير الظاهرة بإرجاعها للبيئة التي نشأ فيها الشعر^(٤٦) ويصف إحسان عباس هذه البيئة بأنها " بيئة صوفية متدينة ذات حظ ليس كبير من الموضوعات الشعرية المتنوعة أو من المستوى التعبيري القوي "^(٤٧) . ويذهب إلى أن الشعر السوداني منذ نشأته ظل يحتذى أشكلاً دينية كالأدعية والابتهالات والمدائح النبوية^(٤٨) ، وفي جانب آخر يفسر عبده بدوي الظاهرة بأن الشعر السوداني تعبير عن النفسية السودانية التي يكتنفها روح صوفي^(٤٩)، كما يعتقد . والظاهرة قمنا هنا لأن الروح الصوفي لها تأثيرها العميق في استلهام الشعراء للجنس الفولكلوري، ونتمثل هنا لشاعرين هما محمد المهدي المجذوب ومحمد عبد الحفي .

محمد المهدي المجذوب واحد ولا شك من أعمدة الشعر السوداني المعاصر^(٥٠) . تجربة المجذوب مع التراث ملتح مهم من ملامح استلهامه الشعري، وتتلور هذه التجربة في الارتداد العميق بالتراث الصوفي حتى جاء شعره انعكاساً لهذا التراث وتعبيراً صادقاً عنه. والصوفية تفرض نفسها على شعر المجذوب حتى قيل أن شعر المجذوب خرج من " مشيخة التراث الديني "^(٥١) . والمجذوب نفسه يرى شعره تلاحقاً وانصهاراً لعناصر هذا التراث، فالعديد من هذه العناصر بل أغلبها يرتبط مباشرة بالروح الصوفي ومنها كما يذكر المجذوب نفسه " مدائح الولي الكامل " (.....) وسير التاريخ الحافل بالمآثر وطول المقدم القارئ "^(٥٢) .

كان طموح المجذوب الكبير كتابة شعر سوداني يعبر عن الشخصية السودانية .

ولعل هذا يفسر تمرده على قالب القصيدة الكلاسيكية بل ورفضه لكل ما يقيد القصيدة من الإنطلاق والتحرر لتعبر عن نفسها بغفوية وصدق . وقد عبر عن هذا الأمر بقوله : "ليس لي مذهب شعري (.....) ولم أجعل اللغة غاية واشتهي الخروج على قوانينها الصارمة . ولا أعرف تقطيع البيت على التفاعيل " (٥٣) . ولم يكن للمجذوب ثمة مفردة شعرية وأخرى غير شعرية وليس من مضمون يستعصى أو يتعالى على الرؤية الشعرية، وفي جانب اللغة لا يتمسك المجذوب بالعربية الفصحى بل يعود إلى العامة ليفجر فيها إمكانيات هائلة محاولاً إحياء نموذج اللغة السودانية التي سادت إبان دولة القونج والتي تتكون من الفصحى والعامة، وقد ترك المجذوب قاموساً شعرياً زاحراً بالدلالات والمعاني وظل هذا القاموس إنجازاً رائعاً من إنجازاته الشعرية . وخلق هذا في شعره أسلوباً جديداً مما أسماه أحد النقاد بالفتح القاموسي عند المجذوب (٥٤) .

مهما يكن من أمر فإن توظيف المجذوب للتراث يختلف عن توظيف غيره من المبدعين فهو لا يستخدم موتيفاً أو جنساً فولكلورياً بعينه ولكنه يستوعب روح التراث الأصيل كما تظهر في اللغة بكل مفرداتها ويسعى لإعادة صياغة هذا الروح شعرياً . وقد لاحظ النقاد عمق اتصال شعر المجذوب بالتراث الشعبي دون الإشارة للملامح بعينها في هذا الشعر (٥٥) وربما يرجع هذا لأسلوب يمثل المجذوب للتراث . فالموتيفات الفولكلورية قليلة جداً في شعره كما سنوضح لكن جوهر هذا الشعر مع هذا يعكس التراث السوداني . ويستوقفنا في تجربة المجذوب في استلهام التراث نموذجان:

في النموذج الأول يستخدم الشاعر موتيفات من الحكاية الشعبية " فاطمة السمحة" في قصيدة " العنان" (٥٦) دون الإشارة من قريب أو من بعيد لهذه الحكاية . لكن النظرة الفاحصة في النص الشعري تكشف أصداء هذه الحكاية، فالقصيدة تتحدث عن حصان جامح يسبب الرعب لبعض قوم فشلوا في وضع حد لجموحه، وتكررت التجارب

لهذا الأمر لكنها جميعاً باءت بالفشل وفي النهاية تتصدى العذارى للأمر ويصنعن من شعورهن شباكاً يسقط في جبالها الحصان الجامح^(٥٧) . وكما سنوضح فإن السباب الطويلة للعذارى تذكر بالنسبية التي تتعلق بخوافر حصان محمد في الحكاية المعروفة " فاطمة السمحة " التي كثيراً ما يتردد فيها موتيف استخدام البنات للشعر الطويل للخلاص من مأزق ما، وذلك للدلالة على أن العقل والبصيرة قادران على هزيمة الشر في أي صورة يبيح.

والمجنذوب يأخذ الموتيف ويحمله دلالات جديدة فبدلاً من أن يكون الغول أو السُعلاة رمزاً للشر كما هو مألوف في الحكاية الشعبية يجعل الحصان رمزاً لهذا الشر وكأنما يشير الشاعر بطرف خفي إلى قلب الموازين في هذا العصر حتى صار الحصان بكل شموخه رمزاً للشر والرعب، ويخلص الشاعر للحكمة التي جسدها في قصيدته التي جاءت على لسان الشاعر الحكيم . ولا شك أن صورة الشاعر الحكيم هي صورة مأخوذة من الثقافة الشعبية للراوي الذي يطوف القرى يروي الحكاية كما في السيرة الهلالية وغيرها، يصف المجنذوب الحكيم قائلاً : -

" و مر شاعر مفرد حكيم

يطوف بالفريق

يحتزن العبرة في ربابه العتيق "^(٥٨) .

ونجد الشاعر الحكيم الراوي يطوف القرى ليحكى للناس حكمة حكاية الحصان التي يلخصها المجنذوب بقوله على لسان الحكيم :

" ليس الضعيف بالضعيف يا زمان

وكل طفيان له عنان "^(٥٩) .

النموذج الثاني للمجنذوب نجده في القصيدة المطولة " شحاذ في الخرطوم "^(٦٠) .

والتي يوظف فيها الشاعر حكاية المثل الشعبي المعروف حول حكمة البصرة أم حمد التي يصورها العقل الشعبي نموذجاً للنصح غير الصائب الذي لا فائدة منه ^(٦١) . فالقصيدة تقوم على حوار طويل بين الشاعر وشحاذ أعمى وجده على قارعة الطريق . والشاعر يحاول أن يسير غور هذا الشحاذ، أهو محتال أم رجل معوذ حقيقة ويخاطبه قائلاً :

"أريد أن أعرف من أنت ، فهل أنت ممثل أم صورة ساقطة بلا إطار تؤمن بالقسمة والقضاء ؟ لست فاشلاً" ^(٦٢) .

وفي منتصف القصيدة يشير الشاعر للشخصية الشعبية البصرة أم حمد وذلك عندما توهم أن الشحاذ يأمره بالصبر، وهنا يستحضر الشاعر القصة المعروفة حيث يخاطب الشحاذ :

" تأمرني بالصبر والتفويض . هذي

قمة الشطارة . ذكرتني صاحبة البصرة (....) " ^(٦٣) .

ويعطي الشاعر يروي الحكاية كما تروى في الأدب الشعبي ولكنه يضيف لها أن أم حمد " قبضت أجرتها وذهبت تجيب على أسئلة أخرى ومشكلات " ^(٦٤) . هكذا يضيف الشاعر لأم حمد بعداً جديداً وهو أنها تباع خيرتها وجماع معرفتها لقاء مقابل مادي، والإشارة واضحة هنا : فهو يقول أن السعي وراء الربح قد تفشى بين الناس حتى أن شخصاً مثل أم حمد بكل سذاجتها أصبح يقبض نقوداً لقاء النصح الفاضل، فالقول السائر أصلاً عن أم حمد يركز على عدم سداد رأيها لكن الشاعر يضيف لهذا كونها تأخذ مقابل مادياً وأنها مضت توظف حكمتها لتجيب على أسئلة أخرى مما يوحي بحرصها على جمع المال أي الارتزاق وهذا هو عين ما يقصده الشاعر حيث يرمي طوال القصيدة للسخرية من أوجاع الزمان ومرارته التي تتجسد في تكالب الناس على المال . ولعل أبلغ صورة على

هذا الارتزاق هو ذلك الذي يتحدث باسم الإسلام والذي يصفه الشاعر بقوله مخاطباً الشحاذ : -

" السيد المغرود صاحب المنيون طاف مثلما تطوف

يشحذ باسم الله والرسول مثلما تشحذ أيها الكفيف " (٦٥).

أما تجربة الشاعر محمد عبد الحكي مع التراث عامة فهي حديرة بالتأمل، وفيها يحاول استعادة الفردوس المفقود الذي يراه في دولة القونج أو سنار . فقد أفرد الشاعر العديد من القصائد التي تتغنى بمجد سنار وبرموز هذا المجد، ولعل أوضح مثال على هذه القصائد هي مطولته " العودة إلى سنار " (٦٦) . وفيها يشير صراحة إلى كون سنار هي النموذج الأعلى للمجتمع السوداني وذلك في قوله :

" سنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء لثلاثة قرون حتى القرن التاسع عشر . لغة اللسان وتاريخ ووطن وحضور ذو حين " (٦٧) .

ولعبد الحكي كذلك العديد من القصائد التي يدور محورها حول شخصيات مأخوذة من طبقات ود ضيف الله ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال إسماعيل صاحب الرابة الذي يقرد له قصيدة بعنوان " حياة وموت إسماعيل صاحب الرابة " (٦٨)، والذي يراه نموذجاً أعلى للشعر السوداني . ويقول عنه " إن الصورة الأولى الحقيقية للشاعر السوداني هي مما أبدعه الخيال الجمعي الشعبي في شخص إسماعيل صاحب الرابة (....) إنما الصحوة الحققة في ثقافتنا " (٦٩) .

وعلى الرغم من نظرة عبد الحكي الانتقائية للتراث وتركيزه على الجانب الديني إلا أن توظيفه للتراث يعد واحداً من أهم ملامح تجربته الشعرية وتعد قصيدة " سنار " نموذجاً خلاقاً لتطويع التراث . وقد انتبه النقاد للمضمون الفني والخصب للقصيدة ودرسوا ارتباطها بالتراث . وذهب البعض إلى أنها تعكس " التصاقاً حميمياً بالبيئة والتراث الشعبي

وتاريخ الحضارة في السودان " (٧٠) . والقصيدة بحق رؤيا شعرية لمقومات المجتمع السوداني
بنشأاته المتعددة والمتباينة .

المسرح :

بدأ توظيف القولكنور في المسرح مبكراً منذ البدايات الأولى للنشاط المسرحي في
السودان . فقد انتبه مؤلفو المسرحيات والتمثيليات إلى ثراء التراث وعملوا على تأليف
وإعداد الروايات التي عادة ما يشار لها بالروايات القومية (٧١) . وربما تأثر هؤلاء الكتاب
بالمسرح الشعري الذي ساد في مصر وبرع فيه شعراء على رأسهم أحمد شوقي وخليل
مطران وغيرهما من الذين لجأوا إلى استنطاق التراث العربي بأحياء فجر تاريخ العرب
والعروبة . وقد وجد هذا الضرب من التأليف نجاحاً لدى النظارة في العالم، ولم يكن من
الغريب أن يلجأ كتاب المسرح في السودان لمثل هذا الضرب، وبنفس القدر تحابوب
النظارة في السودان مع هذا النشاط المسرحي (٧٢) . وكتب الصحف والأقلام مشيدة
بنجاحه وخرجت أصداء هذا النجاح وراء الحدود إلى مصر (٧٣) ، ولم يخل الشعراء
والكتاب السودانيون بتشجيع هذا النشاط . فنجد التحاني يوسف بشير يعبر عن إعجابه
بالمسرح الجديد في قصيدة يشيد فيها بالمسرح الناطق بلغة عامة السودانيين (٧٤) .

ترك ذلك النجاح الأدبي بصماته على الابداع المسرحي حتى يومنا هذا فقد ظل
العديد من كتاب المسرح أحرص ما يكونون على السير على هدى التراث المسرحي الذي
ينصب اهتمامه على معالجة القضايا القومية ذات الصلة القوية بتاريخ السودان بأسلوب
يوظف العامية والشعر الشعبي خاصة الدوبيت . وقد برز في هذا المجال العديد من
كتاب المسرح وعلى رأسهم إبراهيم العبادي الذي له العديد من المسرحيات
وأهمها " الملك نمر " (٧٥) ، ومن الكتاب أيضاً خالد أبو الروس ومن مسرحياته " خراب
سوبا " ومنهم أيضاً الطاهر شيكة الذي كتب المسرحية المعروفة " سنار المحروسة " (٧٦) .

وثلاثتهم يستنطقون أحداث التاريخ الوطني وغالباً ما يوظفون شخصية أو واقعة تراثية كركيزة أساسية للعمل المسرحي . لكن مما يؤخذ على هذه المسرحيات أنها برغم ريادةها وجوهرها للتراث إلا أنها غالباً ما تكفي بالإشارة للشخصية أو الواقعة التاريخية بعبارات فخمة ولغة خطابية مباشرة تخاطب الحس الوطني للنظارة^(٧٧) . لذا يمكن القول أن هذه المسرحيات تتجاوز النقل المباشر عن التراث شكلاً ومضموناً . ولكن يبقى لها فضل اكتشاف قيمة ووضع اللبنة الأولى لتأسيس مسرح سوداني . وقد تبلورت هذه الريادة في تيار مسرحي ساد منذ نهاية الستينات وحتى منتصف السبعينات .

هذه الفترة أخرجت العديد من المسرحيات لمسرحيين قدموا فيها رؤيتهم للتراث عبر توظيفهم لأكثر من ملمح من ملامحه . فتجد يوسف عايداني يعد مسرحية " حصان البياحة "^(٧٨) التي تعتمد على كتاب الطيفات، أما هاشم صديق فقد لجأ للأسطورة وقدم مسرحية " نبتة حبيبي "^(٧٩) . ووظف فيها أسطورة " سالي فوحر "^(٨٠) . وقد مزج الكاتب الأسطورة بأحداث تجري في تاريخ السودان القديم إبان مملكة كوش، وكذلك شهد المسرح في موسم ١٩٧٦ / ٧٥ م رؤية مسرحية لأسطورة تساجوج أعدها محمد سليمان سابو^(٨١) . وخالد المبارك العديد من التجارب في توظيف التراث في نصوص مسرحية هي " هذا لا يكون وتلك النظرة " في موسم ٧٦ / ١٩٧٧ م^(٨٢) . ومسرحية " ريش النعام "^(٨٣) . والتي يعتمد النص فيها على مشهد تسليمك الشيخين محمد ولد عبد الصادق وبان النقا الضير على يد تاج الدين البهاري^(٨٤) . وله أيضاً مسرحية رث الشلك التي يستلهم فيها طقوس وشعائر جماعة الشلك من جنوب السودان^(٨٥) .

شخصية الناثر السوداني محمد أحمد المهدي من أكثر الشخصيات التراثية التي استقطبت اهتمام المسرحيين فتجد فضيلي جماع يقدم رؤية درامية في مسرحيته " المهدي

في ضواحي الخرطوم " ولحسن الحميدي مسرحية " المهدي يحاصر الخرطوم " .

ولسيد أحمد الحارثي مساهمات في المسرح الشعري يستلهم فيها الجنس الفولكلوري، وهي تختلف بعض الشيء عن تجربة معاصريه من كتاب المسرح، فالحارثي يتميز بحرصه على استعمال الدارجة المستخدمة في العديد من مناطق الريف في شمال السودان خاصة في مناطق جماعة الشايقية . ونجده يحاول استلهم تجربة الحكواتي أو الراوي في مسرح الرجل الواحد في مسرحية " عرضحال من حملة أهالي السافل ... : يوصل ^(٨٦) وهو يعتقد أن الحياة السودانية حافلة بالعديد من المظاهر الدرامية ويضرب مثلاً بـ "السامر أو الحكواتي، الجبوبات، سيد الطار، الدراويش، المناحات وفرسان الزمن السالف" ^(٨٧) . ويمكن القول أن مساهمة الحارثي تركز في استلهم شكل مسرحي من الدراما الشعبية وليس على الحدث أو الشخصية التراتبية .

أما مسرح العرائس فهو لا يزال في السودان في بداياته الأولى إذ تأسست أول فرقة عرائس سودانية في مطلع عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف ^(٨٨) . ورغم قصر تجربته فإنه يعتمد على الأدب الشعبي عامة والحكاية بوجه خاص، ومن المسرحيات التي قدمت على سبيل المثال : (ود الخطاب)، (سالم الشجاع)، (ود أم حجر) ^(٨٩) . ويمكن تفسير الاعتماد على الحكاية الشعبية في مسرح العرائس باعتبار أن الأطفال هم المستهدفين بهذا الإبداع لذا كان منطقياً إعداد الأحاجي والحكايات الشعبية بإمكاناتها الهائلة والغنية .

في مجال النشر لا تخرج المواقف عن ثلاثة هي : نقل أو محاكاة التراث، إعادة صياغته واستلهامه، ونقل التراث لا يختلف كثيراً عن صياغته ففي الحالتين يحرص الكاتب على روح وجوهر الجنس الفولكلوري وربما يكفي بإدخال بعض التعديل على الشكل أو اللغة دون المساس بمضمون الجنس الفولكلوري، والكاتب هنا مجرد ناقل ووسيط أمين وقد يقتصر شخصية الراوي الشعبي أو يرتدي قناعه، كما سنوضح.

من دراستنا للمراحل الثلاث سنأخذ نصاً شعبياً واحداً هو نص حكاية " فاطمة السمحة " وهذه الحكاية واحدة ولا شك من أشهر الحكايات في القصص الشعبي السوداني كما ذكرنا من قبل، وقد ظلت تحتفظ ببريقها الأخاذ وسحرها مما حدا بالمبدع السوداني توظيفها بشكل أو آخر في العديد من الأشكال الإبداعية خاصة القصة القصيرة والشعر، وفي كل مرة نجد الحكاية تظهر في قالب جديد حاملة لمعان ودلالات متعددة وسنحاول فيما يلي تقديم موجز للحكاية .

كانت فاطمة السمحة من أجمل بنات القرية وكانت ذات شعر طويل يصل حتى أقدامها . وذات يوم بينما كان شقيقها محمد الشاطر يجول بقرب النهر إذا بشعرة طويلة تلتف حول فرسه وتعوق تقدمها . وأعجب محمد بالشعرة الطويلة وأقسم أن يتزوج صاحبة هذه الشعرة، قاس محمد الشاطر الشعرة على بنات القرية فوجدتها تناسب شعر فاطمة، وخشيت فاطمة أن يبرأ أخوها بقسمه ويتزوجها، هربت فاطمة مع بنات ست هن صاحباتها وكلهن يصادفن العديد من العقبات في طريق الهرب من القرية مثل الغول الذي يحاول إغرائهن بغرض التهامهن، لكن البنات يهرين من الغول عدا واحدة منهن يأكلها الغول . وتواصل فاطمة وصاحباتها الهرب وتنجح فاطمة في التكرار في زي فارس، ويصل جمع البنات إلى بلد ود النمر الذي يرحب بالفارس وإخواته لكن ود النمر تأخذه شكوك كثيرة في حقيقة الفارس وتفتن فاطمة السمحة إلى هواجس ود النمر وتحاول قدر المستطاع إخفاء حقيقة أمرها، لكن ود النمر ينجح في نهاية الأمر في كشف السر ويصل إلى الحقيقة ويتزوجها ويتزوج رجاله البنات الخمس الأخريات .

نقل التراث :

أشرنا من قبل لريادة عبد الله الطيب في حقل الاهتمام بالتراث ويمكن القول أن هذه الريادة تجسدت في حرصه على تسجيل ونشر الحكاية الشعبية السودانية، ويقف عبد

الله الطيب مع رصفائه من التريويين في هذا المجال الذين عملوا على توظيف الحكاية الشعبية في مجال تدريس اللغة العربية للتلاميذ كما ذكرنا، وقد أفاد عبد الله الطيب من إمكاناته كشاعر وعالم لغة وناقد أدبي في تجربته مع الحكاية الشعبية مما أعطى هذه التجربة مذاقاً خاصاً .

أول ما يستوقفنا في هذه التجربة هو الدقة والحرص على نقل الحكاية الشعبية قدر الإمكان بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب النص الشعبي ، فنجد عبد الله الطيب يحرص على استعمال اللغة الدارجة جنباً إلى جنب مع الفصحى وذلك لوعيه بضرورة الحفاظ على أسلوب ولغة الحكاية الشعبية، وقد أشار لهذا الأمر في مقدمة المجموعة التي أصدرها قائلاً :

" وفي ما يلي حكايات راعينا فيها الطريقة القديمة، وحرصنا على أن نحفظ بكثير من عباراتها من اسجاع وما أشبه " (٩٠)

ولما كان الغرض الجوهري لعبد الله الطيب إثراء القاموس لدى الطفل لم يكن من الغريب تركيزه على شكل ولغة الحكاية مع اهتمام محدود بالمضمون . ومهما يكن من أمر فإن صياغة عبد الله الطيب من نماذج الصياغة الأمنية والجيدة، وهو كذلك من الكتاب القلائل الذين يحرصون على إيراد الشعر (٩١) والكلمات الصوتية بالقدر الذي تسمح به كتابة اللغة العربية وذلك قبل الاهتمام بتذليل صعوبات كتابة الكلمات الصوتية الأمر الذي حدث مؤخراً جداً (٩٢) . ولا نحتاج للإشارة للصعوبات الجمّة التي تحول دون التسجيل الكتابي الدقيق لمفردات الكثير من اللهجات السودانية، وما يهمنا هنا تعامل عبد الله الطيب مع الجنس الفولكلوري إذ يحرص على نقله كما هو دون تدخل إلا في حالات محدودة جداً، أما فيما يتعلق بالشكل فهو يحرص كثيراً على استعمال لغة الراوي الشعبي.

في حكاية فاطمة السمحة يركز عبد الله الطيب بصفة عامة على القيمة التعليمية وذلك بهدف مساعدة التلاميذ على دراسة لغتهم الأم، أي اللغة العربية . وكذلك يركز على بعض الموتيقات بغرض توسيع مدارك وخيال هؤلاء التلاميذ . ونجده يميل إلى تغيير النص بالإضافة والحذف وذلك بخلق موتيقات لم تكن موجودة أصلاً . مثلاً في الحكاية تمرب فاطمة بعد أن عرفت أن أحباها قد أقسم بأنه سيتزوج صاحبة سبية الشعر التي وجدها . لكن عبد الله الطيب يضيف أن فاطمة هربت لأنها تعرف شجاعة أخيها وجبروته وأن كل ما يقوله حتماً فاعله ^(٩٣) . وهذه الإضافة لا تخرج عن النص الشعبي فحسب بل غريبة تماماً على روحه لأن الأصل في النص الشعبي الإيجاز والاختصار . أضف لذلك إن النص الشعبي لا يقدم تفسيراً لسلوك الأبطال ^(٩٤) . كذلك يضيف عبد الله الطيب أن محمداً عندما رأى الشعرة الطويلة قال : " والله ست الشعر دا إلا أعرسها ولو كانت فاطمة أختي " ^(٩٥) . في حين أن الكثير من روايات النص الشعبي تكفي بقسم محمد بزواجه من صاحبة الشعر ولا تشير مطلقاً للجزء الثاني من هذا القسم، وهذا أمر مألوف في الحكاية الشعبية التي تسعى لتشويق المستمع وتقدم الحوادث دون تفسير ودون أي تنسيق ^(٩٦) . كذلك يحرص عبد الله الطيب على إضافة عبارة " ولا سلطان إلا رب العالمين " كلما ذكرت لفظة " سلطان " ولا شك أنه هنا مدفوع بعقيدته الإسلامية وحرصه على تثبيت وحدانية الله في أذهان التلاميذ . وربما كان ما سبق مجرد إضافات ثانوية خاصة إذا قيسست هذه الإضافات بالتغيرات التي تمس هيكل وبناء النص .

من هذه التغيرات تخلى عبد الله الطيب عن أسلوب النص الشعبي في البداية والختام، فالحكاية الشعبية عادة ما تبدأ بعبارات نمطية مثل " حجيكتكم ما بجيكتكم " ليرد الجمهور " خيرا جانا وحاك " أو قد يبدأ الراوي بقوله : قالوا والله ينحينا من شر قالوا ... الخ " ^(٩٧) . وقد انتبه جامعو التراث لهذه الأنماط من البدايات لما فيها من أهمية

درامية للأداء^(٩٨) . وأثبت عبد الله الطيب هذه البداية النمطية في المقدمة فقط ولم يستعملها مطلقاً وكان يبدأ الحكاية مباشرة . كذلك للحكاية الشعبية جائمة نمطية مثل قول الراوي " انحترت وانبرت في حجر الصغير فينا " أو إشارة الراوي لمشاركته الزواج السعيد الذي تنتهي به الحكاية^(٩٩) لكن عبد الله الطيب لم يشأ استعمال أي من هذه النهايات ويقول في تفسير هذا الأمر : -

" وكانت الجذات يقطن الأشعار بنهاية كل قصة : وانحترت وانبرت في حجر الصغير فينا ... وقد استبدلناها بعبارة ألف ليلة وليلة مراعاة للغالب في شعور الناس هذا الزمان والله المستعان^(١٠٠) " . وهو يبرر هذا التغيير بافتراض أن الصيغة التقليدية، بمضمونها وكلماتها تلك قد لا تلائم ذوق الكثيرين . بهذا الحكم الأخلاقي يتعد عبد الله الطيب عن أسلوب الراوي، ذلك الأسلوب الذي لا يخرج عن ذكر الألفاظ ذات المدلولات الجنسية التي يمكن أن تكون فاحشة بهذا القدر أو ذاك . فالراوي الشعبي يهتم في المقام الأول جودة الأداء وهذه الألفاظ تعبر عن قدر من الحرية متاح للراوي ولا شك أن الأداء الشعبي في جملته يوفر أدوات للتنفيس عن القهر الاجتماعي^(١٠١) .

إن عبد الله الطيب يعول كثيراً على بعض موتيفات مضمون الحكاية ويهمل الشكل، وهو هنا لا يختلف عن الكثيرين من معاصريه الذين جردوا الحكاية الشعبية من شكلها التقليدي متناسين أن مضمون الحكاية يرتبط بشكلها . ولعل هذا مما أضعف من صياغة عبد الله الطيب بعض الشيء . لكن برغم هذا الضعف يظل عبد الله الطيب من أميز الكتاب الذين سعوا لنقل الحكاية الشعبية، فقد عمل للحفاظ على نكهة ومذاق الحكاية وذلك بمزج العامية والفصحى في صياغة جميلة .

جملة القول إن حرص عبد الله الطيب على الموتيفات الأساسية للحكاية الشعبية وحرصه على أسلوبها النمطي جعل منه راوياً شعبياً، لذا كانت المجموعة التي جمعها تحتفظ

بالكثير من خصائص الحكاية الشعبية كالتكرار والأداء الدرامي والشعر واستعمال الكلمات الصوتية وغير ذلك من الحيل الفنية التي برع فيها الراوي الشعبي والتي لا بد من توافرها في صياغة الحكاية الشعبية وإلا فقدت الحكاية بكارها وطراحتها بالنسبة للجمهور.

إعادة صياغة التراث :

التشكيلي والقصص حسن موسى أعاد حكاية " فاطمة السمحة " في قالب جديد^(١٠٢) وشنن صياغته برموز ودلالات معاصرة، ونجده يكتب بموتيفة واحدة أساسية هي مطاردة الغول لفاطمة وصاحبها ويصبح الغول هنا ملكاً قاهراً، يكتب حسن موسى :-

" في ذلك الزمان الذي كان

في بلد الملك الغول

كانت فاطمة لا تخرج إلا متخفية

خوفاً من الملك الغول ومن حيروته"^(١٠٣)

نلاحظ أن حسن موسى يسقط دور محمد الشاطر ويعطي الدور للغول، والغول هنا - وليس محمد الشاطر - هو الذي يأتي للنهر على ظهر الحصان وما أن يشاهد الغول الشعرة الطويلة حتى يحرص على نيل صاحبها . ويحاول الغول عبر مختلف الوسائل إغراء فاطمة وأخواتها، لكن محاولاته لا تجدي فاطمة وصاحبها يرفضن بإصرار التقاط الذهب الذي ينثره لمن الغول، وفي إشارة واضحة ومباشرة يفسر حسن موسى دلالات الرمز بقوله : " قالت فاطمة لنفسها لا ينبغي أن نلمس هذه الأساور المسحورة - إذ لو

انحنينا لالتقاط واحدة صغيرة فقط فسوف لن نكف [هكنا] " (١٠٤) .
نلاحظ تدخل حسن موسى في النص حتى فرض شخصيته وأفسد ثراء النص وجعله
مباشراً وتقريباً . فنجدّه يوضح للقارئ كيف اتحدت فاطمة مع صاحبها لأجل الهرب
من الغول، فالبنات يخاطبن فاطمة قائلات :-

" أيا فاطمة لقد خرجنا من بيوتنا

ومعاً سنهرب من الملك الغول

إذ بقدر ما نتحد سنستطيع كلنا

أن نحتدي للهرب " (١٠٥)

وفي جانب آخر يشرح مفردات النص مثلاً في قوله :-

" أخذت العجوز جرة كبيرة وحملت العصا وفكرت

(فكر الغول في الحقيقة) (١٠٦)

ويُنهي حسن موسى عمله بإشارة مباشرة حين يصف مقتل الغول بأنه " عوداً
الحياة " (١٠٧) .

نخلص إلى أن معالجة حسن موسى تفتقر للكثير من ثراء الحكاية الشعبية الذي
يتركز في تكثيف الرمز، وعلى الرغم من طموح حسن موسى إلى خلق نص رمزي، إلا
أنه لم يوفق وجاء عمله تقريباً ومباشراً . والواضح أنه يصور الغول كرمز للقهر
والاستبداد، بينما تمثل فاطمة نقيض هذا الاستبداد وهو التوق للحرية والخلاص . ومهم
يكن من أمر ، فإن هذا النص نموذج لتوظيف التراث بالرموز والظلال السياسية وغيرها
وحسن موسى سعي لخلق نص خاص به يتكئ على نص فولكلوري معروف .

استلهام التراث :

تمثل تجربة القاص يوسف العطا مع نص (فاطمة السمحة) مرحلة استلهاهم التراث^(١٠٨) أي المرحلة الثالثة في توظيف الجنس الفولكلوري. والاستلهاهم نفسه قد يتم بطرائق مختلفة مثل معارضة التراث أو إدخال نص تراثي في صلب نص كتابي، وبهنا الآن معارضة التراث التي تمثلها القصة القصيرة التي كتبها يوسف العطا . السمة الأساسية في المعارضة هي قلب القيم التراثية رأساً على عقب وتصويرها بشكل ساخر، وغالباً ما تصور الشخصيات التراثية على النقيض مما هي عليه في التراث وفي الوعي الجمعي للأمة، فنجد يوسف العطا يوظف شخصيات تراثية مثل فاطمة السمحة، وشهر زاد ويحول دلالات كل شخصية إلى عكس ما هي عليه في النص التراثي فنحن إزاء فاطمة لا جمال لها ولا حس ولا عاطفة تجعل حياة زوجها جحيماً لا يطاق فالراوي وهو الزوج يحكي تعاسته مع فاطمة السمحة بقوله " خلقتني أبي شهر يار (.....) حملت منه اسمه حين أهمل الناس جانباً اسمه الحقيقي ... فلا بد أن أثر مقبل كل ليلة لفاطمة السمحة شهرزادي، حتى يغشاها الكرى . وإلا ألقى حتفي على يديها، أوسد فاطمة يدي اليسرى مستلقياً على جيني (.....) وتبقى بمنائي على جينيها أو شيء من هذا القبيل (...) اذكر في أيامي المحدودات الباقيات من هذا الشهر الذي ينقضي (....) أخاف بطالني عقب النعال أهون صنوف العقاب^(١٠٩) " .

أما شهرزاد فكما هو واضح من النص لم تعد تلك المحدثنة والراوية ذات الحديث العذب، أي الشخصية الإيجابية والخلاقة، بل نجدها في حاجة لمن يحكي لها حتى يغشاها الكرى، والراوي يحكي عذابه مع سرد الحكايات لفاطمة قائلاً : " كنت أعود القهقري في حكاياتي لفاطمة (.....) فأدركت لرؤيتها أن الحكايات عندها فقدت السحر القديم، وتولد بلا أجراس وورنين (هكذا) اتقيأها مكرورة مبتورة بلا نسق " ^(١١٠) .

نلاحظ أن يوسف العطا يعارض التراث بقلب الوظيفة المعروفة للقص أو السرد في ألف ليلة وليلة . فالقص الذي كان مخلصاً من الموت أصبح باعثاً للملل والرتابة . كما أصبح عذاباً ولم يعد وظيفة للهدوء والمناغاة والحكايات فقدت سحرها وطلاوتها . يمكن القول أن القاص هنا يعارض النص التراثي بحيث يحمل الشخصية التراثية أو الموقف التراثي دلالات جديدة تتعارض مع الدلالات النمطية . ولا شك أن للقاص عدة أهداف أهمها الإشارة للوضع المأساوي للإنسان المعاصر والذي انقطع عن تراثه وأصبح لا شعورياً يعادي هذا التراث حتى صارت فاطمة السمحة تبعث الملل والرتابة ولم تعد تلك المرأة التي يحلم الجميع بالزواج منها .

وقد هدف يوسف العطا من معارضة التراث السوداني إعادة إنتاج نص جديد يقوم على دلالات جديدة للمفردات التراثية التي يحمل كل منها دلالة تناقض تماماً الدلالة النمطية . ويمكن إعداد قائمة بهذه المفردات والدلالات النمطية وهي : -

الجمال والذكاء	←	فاطمة السمحة
الجمال	←	شهریار
الذهب	←	بني شنقول
الصلف	←	إسماعيل باشا
الخبث والغباء	←	النعامه

لكن القاص جاء بدلالات جديدة تخلق في نهاية الأمر المناخ العام للقصه وهو مناخ الخيبة والانكسار، فالراوي ليس أقل خيبة من إسماعيل باشا الذي عاد خاسراً من رحلة البحث عن الذهب في جبال بني شنقول . والراوي سعى لكسب ود فاطمة السمحة ولكنه سعى كسعي " النعامه الذي يورث الحسرة والإحباط"، فالنعامه ورغم

فمنها رأسها في الرمال، ليست بمنجاة من الهلاك . وهكذا أسقط يوسف العطا واقعه الخاص على التراث مما أحال التراث السوداني إلى عكس ما عرف عنه . وهو على المستوى الظاهري يسخر من التراث لكنه على المستوى الأعظم يحن إلى القرية ويهرب إليها كملاذ من الواقع المرير . إنه ينفي الواقع كي يثبتته .

خاتمة : -

إن القاسم المشترك في التجارب التي عالجناها هو أحياء التراث ونفض الغبار عنه ولكن الفارق يبقى في ذوبان شخصية الكاتب في مستوى توظيف التراث حيث لم يعد المبدع وسيطاً أو ناقلاً للتراث فحسب وأصبح خالقاً لنص جديد، وذلك من خلال محاولته لإعادة صياغة التراث أو استلهامه . ولا شك أن توظيف التراث في مختلف أشكاله كالمقارنة أو المعارضة إزاء لتكنيك أسلوب القص في الأدب المعاصر . لا نحتاج للقول بقوة العلاقة بين مستويي النقل والتوظيف في علاقة المبدع بالتراث إذ أن نقله كان المرحلة الأولى وهي بمثابة الأساس لمختلف أشكال علاقة المبدع به . فالتنقل هو الاكتشاف للتراث والحرص على خلوده حياً ومثالاً في الذاكرة الجماعية . وقد وفر التراث مادة غنية وبكراً استقطبت فيما بعد انتباه المبدع وأغرته بخلق صلة بشكل أو آخر معها .

كان من الطبيعي جداً بل والمحتم أن يتطور مستوى النقل فيما بعد إلى مرحلة توظيف واستلهام التراث . وقد أوضحنا سابقاً أن توظيف التراث قد يتم بمستويات عدة منها محاكاة التراث، أو معارضته . وفي مرحلة النقل لا يسقط الكاتب شخصيته على التراث، بينما يفرض المبدع ذاتيته في مستوى توظيف التراث وذلك عبر وجهة النظر^(١١) التي يحاول الكاتب إيصالها للقارئ من خلال النص .

وختلاصة القول إننا بازاء مستويات عدة لعلاقة القاص بالتراث، وهذه المستويات

يحددها موقف الكاتب تجاه التراث، وهذا لا يعني بالضرورة تباین مواقف هؤلاء الكتاب؛ إذ غالباً ما نجدهم يتفقون حول الأهمية الملحة للتراث في اللحظة التاريخية المحددة، وقد رأينا أنه حتى في مستوى معارضة التراث لا يسعى القاص لتحطيمه بقدر ما يسعى لاعادة بنائه، وهو يعتقد أن التراث قد تصدع بمرور الزمن مما أدى لانقطاع الصلة بين التراث وجمهوره .

هوامش الفصل الأول

- (١) انظر عبد المجيد عابدين؛ تاريخ الثقافة العربية في السودان، (بيروت: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٦٧) انظر خاصة ص (١٤٥) وما بعدها، وانظر أيضاً محمد المكي إبراهيم؛ الفكر السوداني : أصوله وتطوره، (الخرطوم : وزارة الثقافة والأعلام/ إدارة النشر الثقافي، ١٩٧١) . انظر خاصة ص (٥٩) وما بعدها .
- (٢) انظر مثلاً محمد المهدي بشرى، الدور السياسي للإبداع في الثلاثينات، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الإفريقية والآسيوية ١٩٧٨ (غير مطبوع) . وانظر أيضاً علي الملك ؛ مختارات من الادب السوداني (الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر وهوست ايردمان برلين، ١٩٧٥) .
- (٣) حمزة الملك طمبل؛ الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه، وديوان الطبيعة، (الخرطوم : المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ١٩٧٢) ص (٥١) .
- (٤) نفسه، ص (١٢٨) .
- (٥) نفسه، ص (١٨) .
- (٦) يذهب النوبيي الى أن شعر التجاني يعكس بوادر التجديد في الشعر السوداني، ويرجع هذا الأمر الى صديق شاعرية التجاني، انظر محمد النوبيي؛ محاضرات في الاتجاهات الشعرية في السودان ، (القاهرة : معهد الدراسات العالية، ١٩٧٥) . انظر خاصة ص (٦٢) وما بعدها .
- (٧) محمد عبد الحفي وبكري بشرى، (إعداد) التجاني يوسف بشرى السفر الأول، الآثار النثرية الكاملة؛ (الخرطوم : مطابع أستوديو رأي، ١٩٧٨) : ص (١٤٨) .
- (٨) نفسه، ص (١٤٩) .
- (٩) أشار أحمد محمد البدوي الى هذا التناقض، انظر أحمد محمد البدوي التجاني يوسف بشرى : لوحة واطار.
- (١٠) التجاني يوسف بشرى؛ إشراقة : ديوان شعر (بيروت : دار الثقافة، ١٩٧٢) . انظر خاصة قصيدة " عائشة بين صديقين " ص ٧٥-٧٦) .
- (١١) انظر محمد أحمد محبوب؛ نحو الغد (الخرطوم قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠)

- (١٢) نفسه، ص (٢٢٤) .
- (١٣) نفسه، ص (٢٢٥) .
- (١٤) نفسه، ص (٢٢٥) .
- (١٥) انظر محمد عثري صديق؛ آراء وخواطر (الخرطوم : وزارة الإعلام والشتون الاجتماعية السودانية، لجنة التأليف والنشر، ١٩٦٩) .
- (١٦) نفسه، ص (٢١٥) .
- (١٧) نفسه، ص (٢٢٥) .
- (١٨) نفسه، ص (٢٢٥) .
- (١٩) انظر الأمين علي مدني؛ اعراس ومآثم، (أعداد صانع حسن وفاطمة القاسم شداد) الخرطوم : دار الوثائق المركزية، ١٩٧٨) .
- (٢٠) نفسه، ص (٤٧) .
- (٢١) انظر قرشي محمد حسن؛ " المناحة في الأدب الشعبي السوداني " (مجلة الخرطوم: العدد السادس، مارس (١٩٦٦) : ٨٥ - ٨٨ .
- (٢٢) عبد الباسط سيدات؛ "فولكلور من المسيرة" (مجلة الخرطوم، العدد السادس، مارس ١٩٦٦)، ص ٢٢ .
- (٢٣) انظر مثلاً علي أحمد صديق؛ صور من أدب الجعليين الشعبي، (الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام، إدارة النشر الثقافي ١٩٧٦) .
- (٢٤) انظر مصطفى إبراهيم طه ، مرجع سابق .
- (٢٥) آمال عباس؛ "الموقف الثوري من التراث الأدبي " (الأيام، الملحق الأدبي، عدد تاريخ ٢٠ / ٢ / ١٩٧٩) .
- (٢٦) انظر سيد حامد حريز؛ "التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي"، (ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني، الخرطوم، ١٩٨٤) .
- (٢٧) انظر مثلاً سيد حامد حريز؛ " الثقافة السودانية ودراسة التراث الشعبي "، مجلة الدراسات السودانية، العدد الأول، يوليو (١٩٦٨) : ٦٠ - ٧٥ ..

(٢٨) انظر مثلاً

Ahmed A. Nasr, *Maiwurno of The Blue Nile: A Study of An Oral Biography* (Khartoum University, 1980)

وانظر أيضاً:

Sayyid H. Hurriez , *Op.Cit.*

انظر خاصة ص (٣٤) وما بعدها .

Sayyid H . Huriez, *Studies in African Folklore* (Khartoum: (٢٩)

I. A. A. S, occasional No. 20 (1986)

انظر خاصة ص (٩٣) وما بعدها .

(٣٠) انظر مثلاً عبد الله الطيب ؛ (١٩٧٢) مرجع سابق . وانظر أيضاً النور إبراهيم، أحاجي

(تأليف وترجمة .) (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر، د . ت .) .

(٣١) انظر مثلاً عبد الله الطيب؛ (١٩٧٨) ، مرجع سابق .

(٣٢) نفسه، انظر خاصة المقدمة .

(٣٣) النور إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧ .

(٣٤) نفسه، ص (٧) .

(٣٥) انظر:

Abdullah Al Tayeb, " The Changing Customs of the Riverian Sudan. " *SNR*. 36 (1955): 146 – 157

(٣٦) نفسه، انظر خاصة ص (١٤٨) .

(٣٧) ظهرت الطبعة الأولى لبحث عبد المجيد عابدين الضخم حول الثقافة السودانية في النصف

الأول من الخمسينات . انظر : عبد المجيد عابدين، مرجع سابق .

(٣٨) نفسه، وانظر أيضاً عبد المجيد عابدين، من أصول اللهجات العربية في السودان دراسة

مقارنة في اللهجات العربية القديمة وآثارها في السودان. (القاهرة : مطبعة الشبيكشي، ١٩٦٦) .

(٣٩) نفسه، انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها .

(٤٠) انظر عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)؛ مرجع سابق. انظر خاصة ص (٣) وما بعدها .

(٤١) نفسه، انظر ص (٢٥) وما بعدها .

- (٤٢) عبد الحميد عابدين (١٩٦٦)؛ مرجع سابق - انظر الفصل الثالث .
- (٤٣) عبد الحميد عابدين (١٩٦٧)؛ مرجع سابق - انظر الباب الثاني
- (٤٤) عبد الحميد عابدين (١٩٧٢)؛ مرجع سابق ص (٢١) .
- (٤٥) نفسه، ص (٢١) .
- (٤٦) انظر إحسان عباس "الشعر السوداني : نظرة تقييمية " مجلة للدراسات السودانية، العدد الأول، أكتوبر (١٩٧١) : ٥ - ٢٥ .
- (٤٧) نفسه، ص (٥) .
- (٤٨) نفسه، ص (٥) .
- (٤٩) انظر عبده بدوي؛ الشعر في السودان (الكويت : عالم المعرفة ١٩٨١ انظر خاصة ص (١١٠) وما بعدها .
- (٥٠) انظر إحسان عباس (١٩٧١)، مرجع سابق .
- (٥١) انظر محمد عبد الحفي؛ البراءة والخطيئة : التفسير الديني في نوار المجاذيب - (الأيام، الملحق الأدبي بتاريخ ١٨/٧/١٩٨٣) .
- (٥٢) محمد المهدي المجذوب؛ نوار المجاذيب : ديوان شعر (الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ١٩٦٩) ص (١٣) .
- (٥٣) نفسه، ص (١٥) .
- (٥٤) انظر عبد الله علي إبراهيم؛ أنس الكتب، (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٣) .
- انظر ص (٨٢) وما بعدها .
- (٥٥) على سبيل المثال يكتب إحسان عباس قائلا إن الشعر السوداني " (.....) أكثر من سائر الشعر الحديث في شعر محمد مهدي المجذوب [هكذا] في ديوان الشرافة والهمرة وفي شعر صلاح أحمد إبراهيم - انظر إحسان عباس؛ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت : مجلس الوطني للثقافة والآداب، عالم المعرفة فبراير ١٩٨٧) ص (٥٣) .
- (٥٦) المجذوب (١٩٦٩)؛ مرجع سابق ص (١٦٣ - ١٧١) .
- (٥٧) يقول الشاعر في هذا اللحن :-

" أفلت الدعاء من جوانب البيوت

أن عذارى الحبي ساهرات

من شعرهن ذلك للمنعم الطويل

أمسين ناسجات

جباثلا مشبك ملتصع صقيل

(.....)

انظر نفسه ص (١٦٦) .

(٥٨) نفسه، ص (١٦٩) .

(٥٩) نفسه، ص (١٦٩) .

(٦٠) انظر محمد المهدي المجدوب؛ شحاذ في الخرطوم (الخرطوم: دار الثقافة للنشر والإعلان،

١٩٨٤) .

(٦١) قصة حكاية منسوبة لهذا المثل الشعبي، انظر بابكر بدري؛ الأمثال السودانية - (الخرطوم،

دون طابع ١٩٦٣) .

(٦٢) المجدوب؛ مرجع سابق ص (١٠) .

(٦٣) نفسه، ص (١٢) .

(٦٤) نفسه، ص (١٢) .

(٦٥) نفسه، ص (١١) .

(٦٦) انظر محمد عبد الحفي؛ العودة الى ستار، قصيدة من خمسة أناشيد (الخرطوم : دار التأليف

والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، بيروت، د - ت) .

(٦٧) نفسه، ص (٤١) .

(٦٨) انظر محمد عبد الحفي؛ حديقة الوردة الأخيرة : مجموعة شعرية (الخرطوم : دار الثقافة

للنشر والإعلان، ١٩٨٤) ص (٣٣-٣٥) .

(٦٩) محمد عبد الحفي؛ "الأسطورة والتاريخ في طبقات رد ضيف الله مدخل لقراءة الشعر السوداني

- صرورة الشاعر " جريدة الصحافة - الملحق الثقافي ، العدد الثالث ٧٩/٣/١٤ .

- (٧٠) انظر سلمى الخضراء الجيوشي، " تطور الشعر العربي في السودان "، الخرطوم، العدد الرابع، أبريل (١٩٧٤) ص (٩٣) .
- (٧١) انظر مختار عجوبة، " أصول المسرح الحديث في السودان : ١٩٠٠ - ١٩٤٠ " الثقافة السودانية، العدد سحادي عشر، أغسطس (١٩٧٩) : ٧٣ - ٨٤ . انظر أيضا عثمان علي الفكي وسعد يوسف، (إعداد) الحركة المسرحية في السودان - ١٩٦٧ - ١٩٧٨ . (الخرطوم : وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة دراسات مسرحية د . ت) .
- (٧٢) مختار عجوبة (١٩٧٩)؛ مرجع سابق، ص (٧٨) .
- (٧٣) نفسه، انظر هامش ص (٨٤) .
- (٧٤) انظر التجاني يوسف بشير (١٩٧٢)؛ مرجع سابق، ص (٧٥ - ٧٦) .
- (٧٥) انظر إبراهيم العبادي؛ الملك نمر : مسرحية شعرية (الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر د . ت) وانظر أيضاً خالد أبو الروس؛ مصرع تاجوج (الخرطوم، ١٩٧٧) .
- (٧٦) انظر عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ مرجع سابق، انظر خاصة ص (٥٣) وما بعدها .
- (٧٧) ربما لهذا السبب يذهب عبد الله علي إبراهيم الى كون مسرحية الملك نمر " مرجعا في التاريخ كما هي إبداعا وتأويلا بالرؤى والحدس . " انظر إبراهيم العبادي مرجع سابق، ص (٧) .
- (٧٨) عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ مرجع سابق، ص (٥٣) وما بعدها .
- (٧٩) نفسه؛ ص (٥٩) .
- (٨٠) انظر جمال محمد أحمد ؛ سالي فو حمر . الخرطوم : جامعة الخرطوم، قسم التأليف والنشر، ١٩٧٠ .
- (٨١) انظر عثمان علي الفكي سعد يوسف مرجع سابق، ص (٧١) .
- (٨٢) نفسه؛ ص (٧٢) .
- (٨٣) انظر خالد المبارك؛ ريش النعام، (مسرحية) : (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٦) .
- (٨٤) انظر محمد محي الدين عبد القادر ؛ " المسرح السوداني : الجذور والجديد " الثقافة

Khalid Al -Mubarak, "From Ritual to Performance. " A paper presented to the 24th meeting of *African Studies Association*, Indiana University. October 1981.

(٨٦) انظر سيد أحمد الخردلو؛ عرضحال من جملة أهالي السافل ... يوصل: مسرحية شعرية

بالعامية السودانية (الخرطوم: دار الصحافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠).

(٨٧) نفسه، ص (٥) .

(٨٨) انظر عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ مرجع سابق، ص ٣٨ - ٣٩ .

(٨٩) نفسه، ص (٨١) .

(٩٠) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)؛ مرجع سابق، ص (٢) .

(٩١) علي سنبل المثال صياغته لحكاية " عرديب ماسو " انظر عبد الله الطيب؛ (١٩٧٨) مرجع

سابق ص (٧-١٣) .

(٩٢) انظر مثلاً سيد حامد حريز؛ " كتابة النصوص الشعبية "، (مجلة الدراسات السودانية،

العدد الثاني يونيو ١٩٦٩) : ١٢٧ - ١٣٨ .

(٩٣) عبد الله الطيب؛ مرجع سابق، انظر ص (٥٨).

(٩٤) انظر:

Max Luthi *The European Folktale: Form and Nature*,
(Philadelphia: Institute for the Studying of Human Issues, 1982) P. 20.

(٩٥) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)؛ مرجع سابق، ص (٥٨) .

(٩٦) انظر عز الدين إسماعيل؛ القصص الشعبي في السودان : دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها

(القاهرة / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١)، انظر ص (١٢) وما بعدها .

(٩٧) انظر إسماعيل علي الفحل؛ " دراسة انثروبولوجية لفولكلور قبيلة الحمر بمديرية كردفان

بالسودان : دراسة تحليلية " رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨١ ، ص (٣٨٥) .

(٩٨) انظر : Sayyid H. Huriez (1977) *Op. Cit.* P.

(٩٩) يوري سولكوف؛ مرجع سابق، ص (١٧) .

(١٠٠) عبد الله الطيب؛ مرجع سابق، ص (٥) .

(١٠١) انظر

William Bascom, " Four Functions of Folklore ". In the Study of
Folklore Alan Dundes (ed.) (1965) *Op. Cit.* pp. 279 – 298

(١٠٢) انظر حسن موسى؛ فاطمة السمحة والملك الغول (الخرطوم: مصلحة الثقافة، قسم
النشر ١٩٨٧).

(١٠٣) نفسه، ص (١)

(١٠٤) نفسه، ص (١٨) .

(١٠٥) نفسه، ص (٧) .

(١٠٦) نفسه، ص (٩) .

(١٠٧) نفسه، ص (١١) .

(١٠٨) انظر يوسف العطا؛ فاطمة السمحة: قصة قصيرة، (جريدة الايام، الملحق الادبي)، عدد
تاريخ ٢٠٠٢/٢/١٨ .

(١٠٩) نفسه .

(١١٠) نفسه .

(١١١) انظر انجيل بطرس سمعان؛ "وجهة النظر في الرواية المصرية"، (فصول، العدد الثاني، يناير فبراير/
مارس ١٩٨٠) .

الفصل الثاني

تحديد الجنس الفولكلوري و توظيفه في إبداع الطيب صالح

يعالج هذا الفصل بعض الأجناس الفولكلورية في إبداع الطيب صالح . ويبدأ بالأجناس المنطوقة كالشعر الشعبي، يدلف بعد ذلك إلى تحديد أجناس أكثر تعقيداً وهي تلك التي تندرج في إطار السلوك الشعبي كالكرامة وذلك مما يجعل النص الروائي أو القصصى قريب الشبه بالنص الشعبي خاصة النص التراثي مثل ألف ليلة وليلة . وسنلاحظ أيضاً العلاقة القوية التي تربط روايات وقصص الطيب صالح بنص تراثي محلي هو طبقات ود ضيف الله .

الشعر الشعبي :

لما كان الطيب صالح روائياً يصبح من السهل رصد استخدامه للشعر الشعبي حيث أن ورود الشعر في سياق النثر من الوسائل الفنية التي يلجأ لها لايصال معنى محدد كما سنوضح. يرد أول استخدام للشعر الشعبي في كتاباته المبكرة وذلك في قصته نخلة على الجدول^(١) . عندما كان الراوي في القصة يستدعي ذكريات ماضيه البعيد حين كان في صباه " منبوذاً محترقاً من أهله مجفواً من الحسان " ^(٢) . فكان في عزله هذه يبدد وحشته بالترنم والغناء ويذكر الطيب صالح مقطعاً من تلك المقاطع التي كان يترنم بها الراوي وهو المقطع القائل :

وقل المال يفرقك من بنات واديك^(٣)

وربما كانت هذه إشارة غابرة لكنها على كل حال تدل على انتباه الطبيب صالح للشعر الشعبي وقدرته على التعبير عن دواخل الفرد في البيئة الشعبية ، والشعر الشعبي في هذا السياق لا يلعب دوراً كبيراً في بناء القصة ويمكن حذفه دون أن يتأثر هذا البناء وربما حال قصر القصة وكونها تعتمد على صوت واحد هو صوت الراوي دون التوظيف الكامل للشعر الشعبي كما سيفعل الطبيب صالح في أعماله التالية .

في قصة عروس الزين^(٤) نحن أمام توظيف آخر للشعر الشعبي نراه في وصف العرس فالعرس هو قمة القصة و جوهرها وكل ما سبق مجرد إرهاب ومقدمة له ، فلا غرو أن يكون العرس عنوان القصة . وقد كان العرس فرصة مناسبة للطبيب صالح لتقدم العديد من الشخصيات الثانوية التي تلعب دوراً هاماً في العرس كطقس اجتماعي وواحد من طقوس العبور وجماع للكثير من الشخصيات الشعبية دون الإشارة للإبداع الخاص بها وهو الشعر الشعبي ، ولذا لم يكن توظيف الشعر الشعبي مجرد تزويق أو تحميل للوحة ولكنه إضافة للمح هام من ملامح الشخصية الشعبية وبدونه ما كانت الصورة لتكتمل . فمثلاً وصف فاطمة التي كانت " أشهر مغنية غربي النيل " ^(٥) هذا الوصف لا يكمل دون الإشارة لنماذج تدل على قدرتها وبلاغتها في إبداع الشعر عفو الخاطر واللحظة ، فهي تبدي شعراً خاصاً بالزين مثل قولها :

" انطقي يا لساني جيب المديح أقداح

الزين الظريف خلا البلد أفراح .^(٦)

وبعد أن أوفت الزين العريس حقه كان لابد أن تواصل دورها كشاعرة ومطربة تستغني بأغاني الغزل التي تثير حماس الحاضرين رجالاً ونساءً وشباباً وهييج كوامن

أشجائهم فينسجم الجميع معها بالشاركة في الغناء والرقص ويحمد صوغها ينداح بالغناء :

" التمر اليمرق يدري - سارق نومي شاغل فكري ^(٧)

وقولها : " الزول السكونه قشاي - طول الليل عليه بشاي ^(٨)

لا شك أن جانب الغناء والرقص جانب واحد من عدة جوانب يكتمل بها مهرجان العرس ، وثمة جانب آخر يوازي في أهميته جانب الغناء ألا وهو جانب المديح ، وربما اختلطت أصوات أحد المادحين بصوت فطومة الشجي ليتناغم الصوتان ويصنعان صوتاً واحداً هو صوت الحياة في أهلي وأهل أشكالها ، وكما فعل الطيب صالح مع فطومة نجد احتفاءه هنا بشخصية المادح كشاعر ومؤدٍ لمنط فولكلوري من أثرى أنماط الفولكلور في الأدب الشعبي السوداني ألا وهو المديح ^(٩) . وهو لا يكفي بالإشارة للمادح لكنه يتوقف قليلاً عند الآلة الشعبية (الطار) التي تميز هذا المادح عن غيره من المغنين الشعبيين . يقول الطيب صالح " اجتمع حشد آخر في شكل دائرة يدور فيها رجلان كل منهما ممسك بالطار أحدهما الكورتاوي وعميد المادحين الذي يقول :

" نعم العبا رُوَّح بي سهل القريش شاف العلم لُوَّح

زار جدو الحسين ^(١٠)

وبمضي الطيب صالح واصفاً أسلوب المادح في دغدغته مشاعر الحضور خاصة أولئك الذين حجوا وزاروا مكة والمدينة والأماكن التي يصفها المادح " ^(١١)

في ضوء البيت يمضي الطيب صالح خطوة أبعد في توظيف الشعر الشعبي: فنحن هنا إزاء الدور الحقيقي للمعنى الشعبي وهو الدور الهام للكلمة في مجتمع يعطي للكلمة المنطوقة اعتباراً خاصاً ، وذلك لما لها من سحر وبريق بل وسطوة وعبر هذه الكلمة تتحدد مواقع البعض في الخارطة الاجتماعية ، فالشعر الشعبي مؤسسة قائمة بذاتها لها دور لا يقل عن دور أجهزة الإعلام في مجتمع المدينة ، تلك الأجهزة التي تصنع الرأي العام بل وتوجهه

أيمنما تشاء. ففي عرس الزين اكتفى بالإشارة العابرة لفظومة المغنية حيث وصفها بكلمات موجزة عابرة^(١٦) ولكنه يخلق هنا شخصية مثل سعيد اليوم لتعبر عن الدور الكبير للمغني الشعبي. ولسعيد اليوم قصة قائمة بذاتها هي قصة القهر الاجتماعي والفساد. لكن العمل وحده لا يكفي لإضفاء المهالة على الشخص لذا كان سعيد اليوم أحوج ما يكون للكلمة المنطوقة ، وبالطبع ليس أقدر من فظومة التي تنسج من الكلمة مجدداً وهالة حول الشخص ، وقد عبر سعيد نفسه عن براعة فظومة في صناعة الكلام فهو تارة يقول " الولية فظومة أجازك الله . وقت العرقي يشلع في رأسها تطلع الكلام حارم بّارم "^(١٧) وتارة أخرى يقول : " فظومة تطير عيشتها . تقطع الوصف كأنها تقرا في كتاب "^(١٨) وحقاً كانت فظومة على عهد سعيد بما فقد صاغت له شعراً له رنين الذهب تحت كلماته من ذاكرة أهل القرية كنية سعيد اليوم .

المثل الشعبي والأقوال السائدة :

على الرغم من التعاريف المتعددة للمثل إلا أنها جميعاً تتفق في صفة عامة هي كون المثل قول سائر مكتف بذاته وهو غالباً ما يشتمل على حكمة بلغة موجزة ومركزة^(١٩) . وفي أعمال الطبيب صالح الكثير من الأمثال والأقوال التي تجري مجرى المثل. ومن السهل فهم حرصه على استعمالها في ثنايا قصصه ورواياته وذلك باعتبار أن هذه القصص والروايات تصور مجتمعاً شعبياً هو مجتمع قرية (ود حامد) وهو مجتمع يعطي الكلمة المنطوقة وزناً كبيراً ، كما ذكرنا ولما كان الطبيب صالح حريصاً على تصوير دقائق هذا المجتمع كان من الطبيعي أن يترك شخصه يتحدث كما يفعل في الواقع ، ولا شك أن استخدام المثل الشعبي واحد من الأساليب المعروفة في لغة الحوار اليومي بين الجماعات والأفراد .

حصرنا في أعمال الطيب صالح ما يزيد على الثلاثين مثلاً وقولاً سائراً انفردت موسم الهجرة إلى الشمال بثلاث هذه المجموعة وتليها عرس الزين التي تضمنت تسعة من الأمثال والأقوال السائرة ولعل أهم ما يلفت النظر في استخدام الطيب صالح للمثل أو القول السائر هو حرصه على الإتيان به في أغلب الحالات في ثنايا الحوار أي في السياق context مما يدل على وعيه بأن ثراء المثل يكمن في كونه أداء فولكلورياً يستخدمه القائل في الوقت المناسب لاصابة هدف محدد .

في قصة عرس الزين يستعمل الحنين المثل الشعبي " الفات مات " وذلك عقب ظهوره المفاجئ لحظة أن أطبق الزين بخناق سيف الدين . وحرص الحنين على تهدئة تائرة الزين بل وثائرة الجميع وذلك بغرض مصالحتهم ويستعمل المثل أو القول السائر في قوله مخاطباً الزين :

" دحين دايرنك تصالحه . خلاص الفات مات وهو ضربك وأنت ضربه " (١٦) .

وهكذا نلاحظ أن الحنين استدعى المثل ليوجز به الكثير من الكلمات وليساعده في إقناع أطراف المعركة التي احتدمت . والحنين في هذا الموقف لم يكن بحاجة للمزيد من الكلمات فقد أغناه المثل عن كل قول . وبالطبع لم يكن أمامه إلا ليختار مثلاً يعرفه الجمهور الحاشد في تلك اللحظة وإلا لما أصاب الهدف الذي قصده . فالزین وسيف الدين وغيرهما يعرفون جيداً المضمون والمعنى الكامن في المثل وهو بإيجاز إشارة لنسيان الذي مضى وأصبح في حكم العدم .

يستخدم بكري في موسم الهجرة إلى الشمال المثل الشعبي المعروف " الغزال قالت بلدي شام " وذلك في معرض حوار مطول جرى في منزل جد الراوي وشارك فيه الجد نفسه مع بت مجذوب وود الرئيس وبكري، وفي سياق الحديث أشار ود الرئيس إلى أن بكري قد أضاع الفرصة حين سافر إلى مصر ولم يتزوج مصرية ، وسأل ود الرئيس بكري

خلال الحديث بقوله : " ماذا أرجعك لهذه البلد الخلا المقطوعة . " (١٧) لكن بكري لم يكن حريصاً على الإجابة فحسب بل كان أحرص ما يكون على إفحام ود الريس وفي حالة كهذه لا يجد بكري سوى المثل الشعبي ولذلك قال " الغزال قالت بلدي شام " (١٨) . وبكري لم يكن في حاجة للإفاضة في موقف كهذا . وحتى ود الريس الذي فجر الموقف لم يعقب ولم ينبس ببنت شفة . فهذه الحكمة الكامنة في المثل أعادته إلى واقعه كغيره من الجمع للماتل أمامه ، وهو كغيره من أفراد ذلك الجمع يعرف التجربة المريرة التي راكمها الأجداد لكي يصلوا إلى هذه الحكمة .

أما في رواية ضو البيت فيجئ أحد الأمثال على لسان سعيد عشا الباتات حين كان يتحاذب الحديث مع عجميد الذي عاد لتوه للقرية وعرف أن سعيداً أصبح يلقب بـ " سعيد عشا الباتات " بدلاً من " سعيد اليوم " . وكان عجميد أحرص ما يكون لمعرفة دقائق تفاصيل هذا الانقلاب الذي حدث لشخصية سعيد . وكانت فرصة طيبة ليطلق سعيد لمواهبه العنان ويروي القصة كاملة ، وعندما جاء ذكر فطومة إحدى مغنيات القرية المعروفات ذكر سعيد المثل حيث يقول مخاطباً عجميد : " قلت لها [لفطومة] اسمعي يا ولية ، المثل يقول أدي الغناي وغده [هكذا] وأدى المداح وعشه بدور منك اسم ، ينسّي أهل ود حامد إلى الأبد الأبدن كنية سعيد اليوم . جننونا الله يرضي عليك . " (١٩) والواضح أن سعيداً سعى لإقناع فطومة بوعدها بأن يبذل لها العطاء جرياً على العادة للمألوفة . واستخدام سعيد للمثل ينطوي على إشارة وهي حاجته لاسم جديد ، وأنه في سبيل هذا الأمر سيدفع مالا للوليمة التي سيعدها لفطومة . وطالما كان المثل مكف بذاته فإن سعيداً أوجز بمجرد استخدامه له .

والخلاصة أن الأمثلة الثلاثة التي أشرنا لها ترد في سياق حوارات ولا ترد في وصف أو غيره ، وهذا يؤكد ما أشرنا له سابقاً بخصوص وعي فولكلوري وليس كتركيب إنشائي

أو لفظي فحسب . وكما هو حادث في الواقع فإن المثل لا تتبع حيويته ولا بين تراؤه إلا في سياق الحوار وذلك ما يتطلب مشاركة بين القائل والجمهور على النحو الذي أشرنا إليه .

أما عن الأقوال التي تجري مجرى المثل فهي تختلف عن المثل من حيث الدور الاجتماعي ومن حيث الصياغة أو التركيب من قبل الراوي . فالتشبيهات مثلاً تحتاج إلى مشبه ومشبه به لتوضيح العلاقة بين الاثنين فمثلاً يصف الراوي في قصة دومة ود حامد ذهاب القرية بأنه ضخم كحملان الخريف ^(٢٠) فهنا احتاج الراوي لاستعمال التشبيه المألوف في بيئته وحملان الخريف لا تشبه الذهاب فحسب بل غالباً ما يشار إليها في معرض الحديث عن الامتلاء والاكتناز .

كذلك يصف بكري ود البشير في موسم الهجرة إلى الشمال قائلاً : " ود البشير الكحيان التعبان كانت العز تأكل عشاءه " ^(٢١) فقد احتاج بكري هنا لإضفاء صفة الضعف على ود البشير لذا أشار إليه بأن العز تأكل عشاءه فالقول السائر هنا لا يكفي بنفسه كالمثل ولكنه يحتاج لموصوف . ونفس الشيء يمكن قوله عند عبارات التلاسن أو الذم مثل قول زوجة ود الريس الكبيرة مبروكة التي فرحت بمقتل ود الريس على يد حسنة وزغردت وقالت للنساء " نكابة فيكن التي لا يعجبها تشرب البحر " ^(٢٢) والراوي في ضو البيت يقول لسعيد " وبعدين يا مقطوع الطاري " ^(٢٣) أيضاً يقول عجوب مخاطباً عجميد : " قروش الناظر دخلن [هكذا] عليك بالساحق والمالحق " ^(٢٤) وكذلك يستخدم الطبيب صالح بعض العبارات والأقوال بأن مصطفى سعيد كان يسارع بذراعه وقده في الأفراس والأتراح . ^(٢٥) وفي غرس الزين يصف الراوي البدوي والد سيف الدين بأنه كان رجلاً أخضر الذراع ^(٢٦) .

وجميع هذه الأقاويل وغيرها لا ترقى إلى مرتبة المثل الذي يقوم بذاته وذلك

لحاجتها لإضافات لها لتعبر عن المعنى المراد وهي كالمثل لا بد أن تظهر كأداء فولكلوري لذا لا بد أن تكون معروفة لطرفي الأداء وهما الراوي والجمهور . ولعل هذا يفسر ارتباط هذه الأقوال السائرة بالبيئة المحلية فجميع التشبيهات منتزعة من صميم البيئة مثل حملان الخريف، وصيغة الامتلاء والاكتناز بامتلاء حملان الخريف ووصف المعاشة للناس بالمشاركة بالذراع وهو كناية عن العمل ومد يد العون والقدح وهو كناية عن الطعام كما رأينا في وصف الجد لشهامة مصطفى سعيد . وكذلك وصف الشيخ الطيب بكونه العز تآكل عشاءه كما قال بكري عن ود البشير .

الأخيلة الشعبية :

ثمة جانب مهم من جوانب إبداع الطيب صالح وهو انتزاعه الأخيلة وتشبيهات من الثقافة الشعبية تماماً كما يفعل المبدع الشعبي « وخاصة الشعراء ورواة القصص الشعبية . ولا شك أن هذا الجانب واحد من أساليب توظيف أو استخدام العنصر الفولكلوري من قبل الطيب صالح . وقبلما استدعى هذا الجانب اهتمام الكتاب والدارسين عدا قلة منهم مثل الناقد مختار عجوبة الذي تحدث عن تفوق الطيب صالح في استخدام التشبيهات المنتزعة من البيئة الشعبية^(٢٧) . وكذلك علق الناقد يوسف نور عوض بشكل عام على هذا الجانب من إبداع الطيب صالح . وذلك في معرض إشارة له حول توظيف الطيب صالح للعنصر التراثي خاصة جانب الفولكلور منه . يقول يوسف نور : " أستطيع أن أقول إن الطيب صالح خلق في هذا العمل عرس الزمن من التراث الشعبي ما يمكن أن يملأ متحفاً كاملاً بالصور والمأثورات الجميلة " ^(٢٨) . وربما كان من أسباب عدم اهتمام النقاد والدارسين لجانب توظيف الطيب صالح لأسلوب المبدع الشعبي وهو إيراد هذه التشبيهات والأخيلة التي تعتمد على الحس الفردي للمبدع بجانب استخدامه للعبارة

النمطية في الأساليب الكتابية والتي عادة ما تعرف بالعبارات الجاهزة^(٢٩) . وما يهمنا هنا هو كيفية استخدام الطبيب صالح للتشبيهات المأخوذة من التراث الشعبي ، وهذا مما يؤكد ارتباطه بالبيئة ووعيه بها . ويمكن تلمس هذا الأمر في فهمه وعلاقته الحميمة بالتراث الشعبي التي تماثل علاقة المبدع بيئته . فعادة ما تجد المبدع الشعبي يقيم علاقة فيها تواصل صادق مع البيئة من حوله و" يعرف بيئته حملة وتفصيلاً - يعرف طيورها بأسمائها وخصائصها . ويعرف زرعها في مراحل نموه المختلفة " ^(٣٠) . والطبيب صالح يدخل في ذات الحوار مع البيئة الشعبية ويأخذ عنها أغلب تشبيهاته وأخيلته ، ففي قصة عرس الزين يصف نعمة قائلاً أن جمالها تفتح " كما تتعش النخلة الصبية حين يأتيها الماء بعد الظمأ ^(٣١) ولعل تشبيه المرأة بالزرع يكاد يكون من التشبيهات الشائعة في الشعر الشعبي ^(٣٢) . وبالطبع ليس أمام الطبيب صالح في البيئة التي يكتب عنها وهي بيئة شمال السودان سوى النخلة وما أكثر ما استخدم النخلة ليعبر عن العديد من الأفكار والمفاهيم . ففي قصة " رسالة إلى ايلين " يقول الراوي في رسالته إلى ايلين يصف علاقته التي انفصمت مع أهله قائلاً : " اطمئن فلن تضحك لي فتاة أنا في حسامن كنخلة على الشاطئ اقتلعها التيار وجرفها بعيداً عن منبتها " ^(٣٣) .

وفي موقع آخر يستعمل النخلة كرمز للانتماء وذلك في وصف الراوي لعلاقته وانتمائه لأهله في موسم الهجرة إلى الشمال حيث يقول : " ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا فعلمت أن الحياة ما تزال بخير (....) ، أحسن أنني لست في مهب الريح ، ولكنني مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور ، له هدف " ^(٣٤) . وكذلك يأخذ الطبيب صالح من الطبيعة نبات السيلال ليعبر به عن شخصية الجد التي يراها رمزاً لاستمرارية الحياة دون الإسراف فيها تماماً كما تفعل شجرات السيلال " التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة " ^(٣٥) .

وكذلك يستخدم صورة شجرة السيال مرة أخرى لوصف شعر سيف الدين في عرس الزين حيث يقول : " كان شعره منقوشاً كأنه شجرة سيال " (٣٦) .

ويستخدم أيضاً حيوان هذه البيئة لوصف شخصياته في مواقفها المختلفة ففي عرس الزين يصف الزين في ضعفه وهزله " كأنه جلد معزة حاف " (٣٧) ويصف الحكومة بالحمار الحرون (٣٨) ويصف الزين العريس في جماله بقوله " كان الزين يبدو مثل الديك " (٣٩) .

وفي ضو البيت يصف غضب محبوب قائلاً " سمعت محجوب يكركر مثل البعير " (٤٠) . إضافة لاستيعاب الطيب صالح للتفاصيل السابقة من البيئة نلمس فهمه العميق والدقيق لأنواع بعض الحيوانات مثل الحمار الذي يعرف أنواعه فمثلاً يصف الحمار سعيد عشا الباتيات في مريود بقوله :

" كان عشا الباتيات في طرف الركب بحماره (الكورتاوي) الأسود ذي الغرة على جبينه ، لجامه يشلل ، والغرر الطويلة ذات غبل تكاد تمس الأرض " (٤١) .

ولعل هذا الاستطراد في وصف الحمار وذكر تفاصيل ملامحه يذكرنا باستطراد الشاعر الشعبي في وصف حيوان البادية . ويعتبر هذا الإغراق في الوصف من أهم الوسائل الفنية في الشعر الشعبي (٤٢) . وكما تحدث الطيب صالح عن حمار (عشا الباتيات) (كورتاوي) (نسبة لبلدة كورتي) يشير أيضاً لحمار سعيد (الخندقاوي) (٤٣) نسبة إلى الخندق .

طقوس العبور:

نلاحظ كذلك حرص الطيب صالح على وصف مختلف طقوس العبور واستغراقه في بعضها كالأعراس والمآتم في أغلب قصصه ورواياته. ففي عرس الزين مثلاً يصف العديد

من طقوس العبور المعروفة في مجتمعات الشايكية في شمال السودان؛ فتجد إشارة عابرة إلى العزاء أو المآتم ويشير الكاتب إلى بعض مواسم الطقس مثل (فراش البكاء) و (الصدقة)^(٤٤). وقد توقف كثيراً أمام طقس العرس خلال وصف عرس الزين ، فيتحدث علن الخطوبة أي المرحلة التي تسبق العرس^(٤٥). ثم يذلل إلى وصف العرس نفسه والذي يبدأ بزغاريد والدة الزين^(٤٦). نجد وصفاً مسهباً لعقد القران في المسجد^(٤٧) ولوصف المهر الذي يوضع في الصحن^(٤٨) والآلات الشعبية التي عادة ما تستعمل في الغناء والرقص مثل طبل النحاس الكبير والدلايك والرق والطناير^(٤٩) ، وفي وسط هذه اللوحة يقف العريس و" في يده سوط طويل من جلد التمساح وفي إصبعه خاتم من الذهب"^(٥٠).

وفي ضوء البيت يسهب الطيب صالح في وصف "الختان" كواحد من طقوس العبور التي تقام لضو البيت^(٥١) فيتحدث عن العجل الذي يذبح في الفجر والذي يقفز فوقه ضو البيت الذي يرتدي زي العريس بألوانه الزاهية والمتعددة^(٥٢).

كذلك نلاحظ استيعاب الطيب صالح لفنون وثقافة البيئة الشعبية كالموسيقى والرقص وغيرهما ، ففي وصف العرس في عرس الزين نلمس إسهابه في تفاصيل العرس إذ يذكر الآلات الشعبية مثل الدلايك والدف والطناير^(٥٣) ويصف رقصة " الجابودي" و"رقصة العرضة"^(٥٤). ويعرج على المديح ويصف "الطار" وأسلوب الأداء الجماعي لهذا الإبداع الشعبي^(٥٥).

الكرامة :

ثمة نمط فولكلوري يتواتر على امتداد كتابات الطيب صالح منذ أقاصيصه القصيرة المبكرة في دومة ود حامد وحتى بنشره بجزائرها، وهو نمط يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوة الهائلة والكامنة في الشيوخ ورجال الدين والصالحين التي يسبغها عليهم الطيب صالح دون

تجاوز لواقع الحال. فشخصية الولي الصالح ورجل الدين والكرامات والخوارق بشخصية
نمطية معروفة كملمح مهم من ملامح الإسلام الشعبي في السودان.

حفلت العديد من المؤلفات التي سجلت سير الشيوخ والأولياء بالملئات من
الكرامات التي ظلت خالدة في الذاكرة الجماعية لمريدي الشيخ أو الولي حتى بعد وفاته .
ومن أهم الأمثلة لهذه المؤلفات، واحد يقف في طليعتها ألا وهو كتاب الطبقات في
خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان مؤلفه محمد النور بن
ضيف الله الذي حققه يوسف فضل^(٥٦) وتحفل بخطوة كاتب الشونة، التي حققها
شاطر بصيلي عبد الجليل^(٥٧)، بالعديد من الكرامات المروية عن الشيوخ الذين عاصروا
سلطنة الفونج (١٥٠٥-١٨٢٠م) . إضافة لهذين الكتاين الهامين رهطاً من الكتب التي
ظلت تصدر تبعاً حول حياة هذا الشيخ أو ذاك^(٥٨) .

وقد توفر الباحثون من مختلف مجالات المعرفة لدراسة الكرامة في جوانبها
المختلفة^(٥٩) . وقد كان للفولكلوريين إسهام طيب في هذا المجال. فقد تصدرت دراستان
لسر غور الكرامة كنمط فولكلوري .

الدراسة الأولى تناولت الكرامات المنسوبة للسلطان مايرنو وركزت على الدور
الجوهري لهذه الكرامات في مجتمع (الهوسا) في السودان^(٦٠) . وقد أبانت الدراسة أن
هذا السدور يتجسد في كون الولي الصالح مايرنو وسيطاً بين الإنسان والجن^(٦١) .
وأوضحت أن الكرامة لها قيمة سياسية ودينية . وفي ذات الوقت أرجعت جذور الكرامة
إلى عهد دخول الإسلام واللغة الغرية لبلاد (الهوسا) في شمال نيجيريا^(٦٢) .

أما الدراسة الثانية فإنها تخلص إلى أن ثمة موضوعات بعينها تتكرر باستمرار في
الكرامة^(٦٣) . وتندرج هذه الموضوعات في أطر القوة الخارقة للولي أو الشيخ و التي ينتفع
منها المريدون والاتباع، وتحت هذا الإطار تندرج موضوعات مثل معرفة الغيب، تطبيب

المرضى، والعثور على المفقودات كالأشياء أو الحيوانات المسروقة، والإطار الثاني هو الصفات التي تميز الشيخ كولي من أولياء الله مثل التواصل مع الموتى .
وبهنا أن الدراستين تتفقان حول كون الكرامة سمة بارزة من سمات الإسلام الشعبي التي تتصف بها بعض المجموعات في وسط السودان.

إن الكرامة كظاهرة فنية تتكرر كثيراً في إبداع الطيب صالح ، فمنذ كتاباته المبكرة نجد اتسابه للظاهرة وحرصه على إعادة صياغتها في نسج عمله الفني. وقد بدأ اهتمامه منذ أول أعماله وهي قصة نخلة على الجدول حيث أشار إشارة عابرة لنبوء الشيخ ود. دوليب، وترد هذه الإشارة في ذهن شيخ محجوب الذي يتداعى ماضيه أمام عينيه والأفكار كانت تصطرع في أعماقه والتساؤلات تمور في داخله، وهنا ترد إشارة الكاتب للنبوء: " أتراها الخزانات التي أقاموها عليه [النيل] فحجرت الماء، أم تراها نبوءات الشيخ ود دوليب تحققت . لقد أُنذر الناس في يوم من الأيام؛ أنه سيأتي عليهم يوم يصير فيه اللبن كثيراً تافهاً مثل الماء، ولكن الناس كدأهم أبداً سيضيعون بهذا الخير ، وسينهمكون في الغي وينسون الله فيأخذهم بذنوبهم ^(٦٤) .

والكرامة في قصة دومة ود حامد هي المحور الرئيسي . فالدومة - حيث يقوم مزار الولي ود حامد - هي محط أنظار أهل القرية وملاذهم ساعة الضيق . ولما كانت هذه أولى القصص التي يكتبها الطيب صالح حول أهل القرية التي ابتدعها وأعطاه اسم (ود حامد) كان حرياً به التعرف بولي القرية التي أخذت عنه اسمها. لذا يلجأ لأسلوب القصة داخل القصة ١ فالقصة الجوهرية هي قصة تمسك أهل القرية بمزار ود حامد القائم قرب الدومة كواحدة من المقدسات الروحية التي يعتزون بها، وذلك عندما يتفجر الصراع ضد الحكومة أو السلطة المركزية التي تسعى لتحديث مجتمع القرية مما يضطرها لتقرير هدم المزار أو نقله على الأقل. ترفض القرية هذا التحديث الذي قد تفقد معه مزار

حاميتها وحارسها ألا وهو ود حامد. وداخل هذه القصة ترد عدة أقاصيص لكنها ترتبط بالقصة الجوهرية، ولا تخرج هذه الأقاصيص عن سير وكرامات ود حامد. وجميع هذه الأقاصيص تمضي في نهاية الأمر إلى تصوير القوة الخارقة للولي الصالح ود حامد وتؤكد إيمان أهل القرية به. ولكل واحدة من هذه الأقاصيص حيكها الخاصة بها، فالأحلام تركز في معاناة راوي الحلم. ففي الحلم الأول يحس رجل "كأن الأرض تطوي به" لكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حامد^(٦٥). وفي الحلم الثاني تحكي امرأة حليماً مزعجاً عاشته، وتقول "كنت أرى نفسي على قمة موجة هوجاء عملي حتى أكاد أمس السحاب، ثم تموي في قاع سحيق مظلم"^(٦٦). لكن المرأة تصرخ في منتصف الحلم تنادي باسم ود حامد. وسرعان ما يهدأ روعها بظهور ود حامد في الحلم^(٦٧).

أما القصة الثالثة فهي قصة لحلم ترويه امرأة أصابها مرض في حلقها، وفي إحدى الليالي تتحامل على نفسها حتى أتت الدومة وهناك يغلبها النوم لترى ود حامد في الحلم^(٦٨). لكن المرأة لا تشير للاسم صراحة حيث تقول "ورأيت شيخاً أبيض اللحية ناصع الرداء"^(٦٩). وواضح أن المرأة تقصد ود حامد لأن المرأة روت في البداية قصتها أنها نادى بأعلى صوتهما: يا ود حامد - حيثك مستجيرة وبك لائذة"^(٧٠)

والقصة الرابعة عن ود حامد نفسه وكيف حضر للقرية التي حملت اسمه فيما بعد. وتحوي القصة كرامتين من الكرامات النمطية والمعروفة من قصص الكرامات، فالكرامة الأولى عبور ود حامد للبحر بمصلاته^(٧١) والثانية هي وصول هبات إلهية لود حامد من المكان الخراب الذي أقام به^(٧٢).

وترد هذه الكرامات في أثناء الأقاصيص التي أشرنا لها لكن القصة الجوهرية تحوي كذلك بعضاً من كرامات ود حامد. ومن هذه الكرامات واحدة لم ينسبها الراوي مباشرة لود حامد لكن يمكن النظر لها كذلك باعتبار السياق العام للقصة، وهي الكرامة

التي تحكي سقوط الحكومة التي حاولت بناء محطة للبواخر تحت الدومة^(٧٣).

وفي عرس الزين نجد الكرامات بشكل أوضح مما كانت عليه في قصة ود حامد ، وقد أتاح طول عرس الزين للطبيب صالح حيزاً مناسباً لتطوير وتوظيف الكرامة . فالقصة كلها تقوم على الكرامة ، وعنوان القصة يعبر عن انقلاب درامي في سياق القصة حيث لم يكن ممن المتوقع أن يتم هذا الزواج لكنه تم لأن الحنين ، وهو شخصية جديدة يدفع بها الطبيب صالح إلى عالمه الفني كرسيف لود حامد ، تنبأ به ، وإذا كنا من قبل مع كرامات ود حامد التي تحدث بعد وفاته ، فإننا هذه المرة أمام شيخ بلحمه ودمه يتحرك مثل باقي شخوص العمل الفني ، وكما هو معروف فإن كرامات الولي قد تحدث في حياته وربما تواصل بعد وفاته ، وحياة الحنين نفسه تفيض بالكرامات ويتناقل الناس العديد من القصص حول أسلوب حياته ، ويقسم أحدهم أنه رآه في مروي في وقت معين ، بينما يقسم آخر أنه شاهده في كرامة في الوقت نفسه - وبين البلدين مسيرة ستة أيام^(٧٤) . ونجد الحنين يحضر للقرية من حين لآخر ولكنه لا يقيم أية علاقات تذكر مع أهل القرية عدا صداقة الزين ، وكان الزين يبادل ودأ بود وحفاوة بحفاوة^(٧٥) . والزين نفسه كان مؤهلاً لهذه الحفاوة إذ هو نفسه صاحب كرامات . فهو مثله مثل الأولياء الذين يولدون بأسمائهم . وقد حكمت أم الزين أن ولدها لم يولد مثل غيره من الأطفال إذ ولد صائحاً^(٧٦) . والعديد من تفاصيل حياة الزين تجعل منه أقرب ما يكون للولي . وقد لاحظ الكاتب ناجي نجيب هذا الأمر ولقب الزين بـ "القديس المعوق"^(٧٧) وعزز هذا اللقب بالعديد من الشواهد منها ما يشير له قائلاً : " نذكرنا مسار حياة الزين من ميلاده حتى زواجه بمسار حياة ولي من أولياء الله (.....) والزين بلا عمر محدد . والكثير من ملاحه تخرج به عن المألوف والمعتاد وتدخله في أعداد الشواذ ونقصي الخلقة (وهذه من معالم أولياء الله عند الناس) فالصدر مجوف ، والظهر محدوب قليلاً . وهو بلا شعر ولا خواجب ولا أحفان رغم أنه

بلغ مبلغ الرجال^(٧٨) لذا لم يكن من الغريب أن تروج والدة الزين أن ابنها ولي من أولياء الله^(٧٩) وليس من الغريب أيضاً أن يتوجس أهل القرية خيفة من الزين خاصة تجاه علاقته بالحنين. ويدور المحور الرئيسي لقصة عرس الزين حول كرامة من كرامات الحنين وهي نبوءته بزواج الزين من أجمل بنات القرية^(٨٠). وقد تحققت النبوءة بزواجه من نعمة ، ولا تقف كرامات الحنين عند هذه النبوءة بل تعاقبت الكرامات الواحدة تلو الأخرى في عام واحد بطريقة تثير دهشة أهل القرية فلا يجدون إلا أن يسمون هذا العام بعام الحنين^(٨١).

ويمكن تلخيص كرامات الحنين في ثلاث هي :

١ - انقذ سيف الدين من الهلاك بعد أن كاد يودي بحياته " بل أن بعضهم يبالغ ويمزج أن سيف الدين قد مات بالفعل وسيف الدين نفسه يؤكد هذا الزعم . يقول أنه مات بالفعل " ولولا ظهور الحنين المفاجئ « ومحاطبته للزين ليفك سيف الدين هلك سيف الدين^(٨٢) .

٢ - نعمت القرية بخير فاض عليها لم تشهد له مثيلاً " لم تر البلد في حياتها عاماً رخيماً مباركاً مثل (عام الحنين) " ^(٨٣) .

٣ - تزوج الزين نعمة تماماً كما تنبأ الحنين في ذلك الموقف المشهود من القرية . وقد علق الزين نفسه على إيمانه بهذه النبوءة^(٨٤) .

وكان لهذه الكرامات أثرها في مجتمع القرية، وظل يذكرها لأجيال وأجيال . وكان من الطبيعي أن يضيف الذهن الشعبي لهذه الكرامات مثل ما ذكره حمدود الرئيس بأن " نجماً له ذنب سطح تلك الليلة [ليلة الحادث] في الأفق الغربي فوق المقابر " ^(٨٥) .

في بندر شاه يجزأها يتواصل اهتمام الطيب صالح بالكرامة ، وللمرة الثانية بعد قصة

عرس الزين تأخذ الكرامة مركز الثقل في النص الروائي . في ضوء البيت ترتبط الكرامة بالحنين الذي يجيء لبعض أهل القرية في أحلامهم، حسبما يقصون، فهذا هو سعيد عشا البايتات يروي أن الحنين جاءه في الحلم وأمره بالذهاب للقلعة . ^(٨٦) ويعطي الحنين سعيد عدداً من الأوامر وهو لا يملك سوى الانصياع لها، وتمضي الأمور في الحلم - حسبما يروي سعيد ، كما يريد الحنين ^(٨٧) وما يهمنا هنا الدور الذي يلعبه في الحلم، وهو هنا يواصل كراماته في نصرة الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات خاصة عندما يرد ذكر بندر شاه كرمز للسطوة والجبروت . وهماو الحنين يخاطب سعيد قائلاً : " أمشي القصر فوق القلعة (.....) تلقى بندر شاه وولده ينتظرونك ، عندهم أمانة على شانك (.....) الأمانة مال ، مالك حلالك ، بندر شاه ظن نفسه يرث الارض ومن عليها، الأرض أرضك وأرض الضعفاء بعدك ^(٨٨) .

وهكذا فإن صوت الحنين يجيء في الحلم وبملاً سعيد بالشجاعة والثبات . ولا نحتاج لكبير عناء لتفسير دلالة الحلم . فالحلم تنفيس وتعويض للقهر الذي عاشه الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات وهؤلاء يجدون في الحنين الملاذ والملاجئ ، وهكذا يجري في لا وعي سعيد ما جرى في لا وعي العديد من أهل القرية الذين أحارهم الحنين بكراماته ومعجزاته . فالكرامات هنا تتسم بشكل غير مباشر حيث لا تجري في الواقع بقدر ما تحدث في لا وعي أحد الشخصوص .

أما في مريدود ^(٨٩) ذات المناخ الصوفي، فإن الطيب صالح يعطي للكرامة وزناً كطقس اجتماعي وكمادة قصصية وتراثية، وتحوي هذه الرواية الموجزة والمركزة أكثر من كرامة ترتبط بالخيوط الرئيسي للرواية . والطيب صالح هنا يعيد أصدقاء معجزات وكرامات الأولياء المتواترة على طول امتداد الرقعة التي انتشر فيها الإسلام والتي حفلت المؤلفات الدينية بالمئات منها كما ذكرنا من قبل .

الكرامة الأولى هي كرامة الصوفي العابد بلال أو حسن والد الطاهر الرواسي ، وتعلق بموت بلال الذي كان حواراً لشيخه نصر الله ود حبيب^(٩٠) . وهي تحوي العديد من الحوارات النمطية المعروفة ويكون تلخيصها في الآتي :

١- معرفته بساعة وفاته^(٩١) .

٢- وفاته في نفس الشهر الذي توفي فيه ود حبيب وفي نفس اليوم واللحظة^(٩٢) .

٣- مشاركة خلق لا يدري أحد من أين جاءوا في جنازته وأم الصلاة رجل وقور قال البعض " كان الشيخ نصر الله ود حبيب "^(٩٣) .

وتواصل الكرامات خاصة تلك التي تنهض على العلاقة الحميمة والشفيفة بين بلال ود حبيب، وهذه العلاقة لا تعرف الحدود والفواصل فالروايات تتعدد حولها فتحكي إحداها كيف سمع بلال نداء شيخه رغم بعد الشقة بينهما " ودخل وعليه غبار سفر بعيد، وحول رقبته مسبحة طويلة "^(٩٤) . نلاحظ أن الكرامة تحيئ كنسيج من مادة المناخ الصوفي . وهي ليست جزءاً من التاريخ وحسب ولكنها عنصر هام من عناصر ثقافة المجتمع الذي يؤمن بها وتظل حية في وجدانه حياً بعد جيل . والطبيب صالح يوظف الكرامة في إطار مناخ صوفي يقوم على نكران الذات والتجرد والفناء في ذات المحبوب، كما فعل بلال مع شيخه ود حبيب . نلمس الحوار الشفيف الذي دار بين الشيخ ومريده ، فالشيخ يقول لمريده " لماذا يا أخي تتعد عني هذا البعاد أما كفاك وكفاني ، ترفق بنفسك يا حبيبي فإنك تبوأ رتبة قل من وصل إليها من المحبين الخاشعين . وإنني أركض فلا أكاد ألق بغيارك "^(٩٥) . ومن جانب الآخر يرد بكل ضراعة: (يا سيدي لا تقل هذا الكلام أنت القطب . أنت صاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك)^(٩٦) . ويقوم هذا الجزء من الرواية على هذا الإيقاع الصوفي ذي النبرة الخافتة ، ونلمس هذا في وصف الوجد الصادق بين ود حبيب ومريده بلال الذي أشرنا له ، ونلمس كذلك في وصف الطاهر ود الرئيس

لمحبة لامة حواء بنت العربي . فهذا الوصف أيضاً فيه غنائية الوجد الصوفي خاصة عندما يقول ود الرئيس : " ما رأيت حياً مثل حب تلك الأم ، وما شفت حناناً مثل حنان الأم ، ملأت قلبي بالحب حتى ضرت مثل نبع لا ينضب " (٩٧) . وهكذا يمكن القول أن هذا الجزء يتمتع من تنوع الصوفية بلغته الصافية ومضمونه فالكرامة والإيمان هما بلا شك من أعمدة الفكر الصوفي .

الأحلام :

وينفس العمق ينفذ الطبيب صالح إلى دواخل النفس في البيئة الشعبية ويصف معتقداتها الشعبية . ويهمنى هنا معالجة جانب آخر يتعلق هؤلاء الأولياء والصالحين ألا وهو الأحلام . وكما هو معروف فإن الأحلام تمثل جانباً من جوانب المعتقد الشعبي . ويقوم تفسير هذه الأحلام على أسلوب نمطي تراكم في الثقافة الشعبية بفضل الأدبيات التي كرسته (٩٨) .

ولدراسة استخدام الطبيب صالح لظاهرة الأحلام سننظر في قصة " دومة ود حيامد " (٩٩) . وفيها ثلاث قصص لثلاث من شخصيات القرية هم رجل وامرأتان . فالرجل يشاهد رؤيا يعاني فيها ضيقاً وكرباً ولكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حيامد . وتحتها إناء فيه لبن يروي ظمأه (١٠٠) . وبالطبع ليس من تفسير لهذا الحلم سوى الفرج بعد الشدة تماماً كما فسره أحد جيران الرجل (١٠١) . والإشارة واضحة في قصة الحلم لدلالات اللبن في الثقافة الشعبية عامة ، والمعتقد الشعبي بوجه خاص ، فاللبن عامة يرمز للخير والبركة (١٠٢) . وهذا يستعمل في أحد طقوس الزواج حيث ترش العروس عريسها باللبن دلالة على إنها ستملأ حياتها بالبركة والخير ، وكذلك يدل المشي في الرمل الذي عانى منه الرجل في الحلم على الكدر والضيق . ويتفق هذا مع ما يرد في بعض

مؤلفات تفاسير الأحلام التقليدية^(١٠٣). وعمضي تفسير الحلم الثاني والثالث على ذات المنوال . ففي الحلم الثاني ترى المرأة مشهداً أفزعها ولكنها ما أن تنفوه باسم ود حامد حتى يعود لها الأمان ويكون تفسير الآخرين لهذا الحلم بالشفاء بعد المرض الشديد^(١٠٤). وهذا أيضاً ينسجم مع تفاسير المؤلفات العربية التقليدية^(١٠٥). والحلم الثالث يقترب من الثاني حيث تعاني إحدى نساء القرية من تورم في الخلق^(١٠٦). وعلى عكس ما حدث في الحلمين السابقين فإن المرأة هنا تتحامل على نفسها وتمضي حتى موقع الدومة حيث تغفو لتشهد شيخاً جليلاً مهاباً يضرها بسبحته على رأسها وما أن تستيقظ المرأة من غفوها حتى تكون آلام الخلق قد زالت تماماً^(١٠٧). وهكذا فإن الأحلام الثلاثة يتم تأويلها بما يتفق مع أسلوب التأويل النمطي المعروف في الأدبيات التقليدية التي اهتمت بتفسير الأحلام. وفي هذا الصدد لاحظت فدوى ملطي تشابهاً بين قصص أحلام دومة ود حامد وقصص الأحلام التي تسمى بأحلام الشفاء الواردة في كتاب الاعتبار^(١٠٨).

كذلك يوظف الطيب صالح بعضاً من أنماط المعتقد الشعبي عن نفسية بعض الشخصيات فهو مثلاً في قصة عرس الزين يصف قلق والدها الذي طال غيابه بقوله: "وأحست أم الزين برجفة خفيفة في جنبها الأيسر فلم تستبشر خيراً، إنها تعتقد أن جنبها الأيسر إذا رجف فإن شراً سيلم بها أو بأحد من ذويها لا محالة"^(١٠٩). وعمضي القصة في وصف صندوق حلس والدة الزين حي يحضر لها الزين فيما بعد وعلى رأسه جرح كبير^(١١٠).

أسلوب السرد :

ركز العديد من النقاد والكتاب الذين درسوا إبداع الطيب صالح على تأثيرات الآداب العالمية خاصة الأوربية على إبداعه الروائي « فمثلاً نجد محمد شاهين يفرد دراسة

مطولة يعالج فيها نص موسم الهجرة إلى الشمال على ضوء منهج مقارن ، فيضع النص في مقارنة مع نصين من الأدب الغربي هما الأجر والأسود لستندال وجين إير لبرونتي^(١١١) . وفي جانب آخر نجد محمد خلف الله يواصل ذات المنهج النقدي فيدرس عرس الزين ويقارن بينها وبين نص لجورجي أمادو وهو موت كوينكاس^(١١٢) . ويقول خلف الله عن النصين إجماعاً " يتباعدان هويتهما اللغوية ولكنهما يتناصان هويتهما الفنية ، لا على قاعدة الاجترار وإنما على أعماق مستويات الحوارية"^(١١٣) . وهكذا يواصل الكاتب دأبه لتأكيد ما أسماه بالحوارية النصية . لكن قلة من هؤلاء الدارسين والباحثين انتبهوا لمحاكاة الطيب صالح لبعض فنيات الأدب الشعبي مثل السرد . فقد أشار نفر من هؤلاء الكتاب للعلاقة بين السرد في كتابات الطيب صالح وبين نصوص تراثية خاصة ألف ليلة وليلة ، ريتشارد ويلسن Richard Wilson مثلاً يعتقد أن الطيب صالح تأثر في عرس الزين بقصص ألف ليلة وليلة^(١١٤) ويذهب إلى أن عرس الزين تنتمي لذلك التقليد الطويل من القصص الذي ابتدأ بألف ليلة وليلة . ويعتقد أن الطيب صالح استخدم العديد من الخيل والأساليب المعروفة في القصة الشفاهية^(١١٥) . وللناقدة يحيى العيد مساهمة رائدة في هذا الصدد إذ أعدت دراسة نقدية مطولة تناولت فيها أسلوب السرد الروائي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال^(١١٦) . وتوصلت في دراستها هذه لنتائج جديدة بالاهتمام منها ما يتعلق بالسرد الذي ستركز عليه هنا . أثبتت الباحثة أن ثمة زمني للرواية هما زمن القص وزمن الوقائع ، وتعرف زمن القص بأنه زمن الحاضر الروائي " أو الزمن الذي ينهض فيه السرد ، وهو في الرواية زمن حضور مصطفى من القرية بعد عودته ، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً"^(١١٧) . أما الزمن الثاني وهو زمن الوقائع ، فهو عندها "زمن ما تحكي عنه الرواية . يفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصية الروائية ، وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة"^(١١٨) .

وتشير الكاتبة لتعدد القصص والرواة وانفتاح العديد من القصص الجوهريّة، وهذا الانفتاح ترجعه لبعض الأثر، ألف ليلة وليلة^(١١٩). وبرغم هذه الإشارة لهذا الأثر من الأدب الشعبي إلا أن الكاتبة تعود وتشير إلى فرق بين زمن السرد في ألف ليلة وليلة وموسم الهجرة إلى الشمال، وهو أن الروايات المتعددة في موسم الهجرة إلى الشمال تولد في نهاية الأمر رواية واحدة هي الرواية الجوهريّة^(١٢٠). كذلك أشارت الكاتبة لأسلوب السرد في الحكاية الشعبية، عموماً فهي تعتقد أن الحكاية الشعبية مثلها مثل الرواية المكتوبة تضم زمناً القص والوقائع. ولكنها ترى أن الفرق الأساسي بين الحكاية الشعبية وبين الرواية المكتوبة التي تأخذ لها نموذجاً موسم الهجرة إلى الشمال هو الفاصل الواضح بين الزمانيين في الحكاية^(١٢١). وعلى الرغم من جهد الكاتبة للدفاع عن أطروحتها إلا أن هذه الأطروحة تؤسس على فهم خاطئ للراوي الشعبي فقد أثبتت الكثير من الدراسات الفولكلورية النظرية والتطبيقية خطأ هذا الزعم، فالراوي حسب ما أكدت هذه الدراسات مبدع خلاق وليس مجرد ناقل للنص كما ذهبت الكاتبة. في دراسة رائدة أشرنا لها من قبل يصحح الباحث الفولكلوري المعروف يوري سوكولوف الكثير من المفاهيم والآراء الخاطئة حول المبدع الشعبي^(١٢٢). ويدافع سوكولوف عنه مشيراً إلى العديد من خصائصه ويقول: "غالباً ما يكون حامل العمل الشعبي فناناً مختبراً مثل الكاتب المحترف في الأدب، وليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤدياً لهذا العمل الفولكلوري أو ذلك. ولهذا فإن كلاً من المهبة والتمرين مطلوبان^(١٢٣)". ومعضي سوكولوف دارساً لخصائص المبدع الشعبي ودوره كفنان مبدع خلاق يحرص على تجويد وإثراء موهبته. وبالاعتماد على العديد من الدراسات التي عالجت الفولكلور الروسي يخلص إلى الدور الكبير الذي لا بد من توافره لدى المبدع الشعبي^(١٢٤). وما توصل إليه سوكولوف من آراء ستديدة يوضح خطأ ما ذهبت إليه بمعنى العيد التي تجاهلت الدور الخلاق للمبدع الشعبي والذي

نظرت إليه كناقل للإبداع وليس خالقاً . لكن يبقى ليمنى العيد فضل التركيز على الأسلوب المتفرد لأسلوب السرد في موسم الهجرة إلى الشمال ولها الفضل كذلك في الإشارة للعلاقة بين هذا الأسلوب وبين أسلوب السرد في النص الشعبي . ولا شك أن أسلوب السرد في إبداع الطيب صالح يجد جذوره في الإبداع الشعبي، وسنحاول في الجزء التالي دراسة هذا الأمر بالنظر في نموذجين من رواياته هما موسم الهجرة إلى الشمال ويندر شاه بحزأها.

تبدأ موسم الهجرة إلى الشمال بالراوي يخاطب جمهوراً بقوله: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة" ^(١٢٥) وهذه الافتتاحية بمهد الراوي للحكاية الجوهرية و شيئاً فشيئاً يشير لشخص على درجة من الأهمية سيكون محور الرواية فيما بعد . يقول الراوي: " فجأة تذكرت وجهاً رأيته بين المستقبلين لم أعرفه " ^(١٢٦) . وبعد فترة يقول " نسيت مصطفى وبعد ذلك . فقد بدأت أعيد صليتي بالناس والأشياء " ^(١٢٧) . وتدرجياً يصبح مصطفى هو هاجس الراوي . وينتهي الجزء الأول من الرواية ويكون الراوي قد مهد تماماً لحكي لجمهوره الحكاية الثانية ألا وهي حكاية مصطفى سعيد، لكن الراوي لا يواصل السرد في الحكاية الثانية بل يترك مصطفى سعيد يحكي له لينقل هذا بدوره للجمهور، مما يذكرنا بأسلوب القصص في ألف ليلة وليلة حيث تبدأ الحكايات على لسان شهرزاد للملك . ولكن شيئاً فشيئاً تمتد سلسلة طويلة من الرواة وكل واحد ينقل عن الآخر . ففي إحدى الليالي مثلاً تقول شهرزاد " بلغني أيها الملك السعيد أن الوزير دندان قال لضوء المكان ثم أن تاج الملوك قال للشباب " ^(١٢٨) يواصل الراوي السرد من وجهة النظر التي بدأ بها مستعملاً ضمير المتكلم . وهنا يعود الطيب صالح لتقاليد الرواية المكتوبة حيث يلجأ لأسلوب شهود العيان وهو الأسلوب الذي أبتدعه جوزيف كونراد ^(١٢٩) . نجد هذا في حرص الراوي على تجميع كل شاردة وواردة تتصل بسيرة مصطفى سعيد وهو يحرص

على إفادات شهود معاصري ومعارف مصطفى سعيد؛ من هؤلاء مثلاً رجل يشير إليه الراوي بقوله " المأمور المتقاعد ^(١٣٠) ". وآخر يشير إليه بـ "الشاب المحاضر في الجامعة " ^(١٣١) وما أن يفرغ الراوي من جمع الإفادات حول تاريخ مصطفى سعيد حتى يعود ليلتفت للجمهور قائلاً: "لكن أرجو ألا يتبادر لأذهانكم يا سادتي أن مصطفى سعيد أصبح هوساً يلزمني في حلي وترحالي" ^(١٣٢). ولا يكفي الراوي بهذا بل يخاطب الجمهور ثانية قائلاً: "والحياة في هذه القافلة ليست كلها شراً، أتم ولا شك تدركون ذلك" ^(١٣٣) وكل هذا يذكره الراوي في مقدمة هي بمثابة تمهيد ليعود مجدداً لحكاية مصطفى سعيد.

سرعان ما يعود الراوي للقرية من الخروطوم وذلك على أثر سماعه لقتل حسنة ودريس وانتحارها بعد ذلك . لكن الطيب صالح لا يشير للحادث بقدر ما يمهّد له دون ذكر الحادث نفسه، فمثلاً نجد الراوي يسأل محبوب " كيف تركتم هذا يحدث " ^(١٣٤) لكن محبوب لا يجيبه بما يروي ظمأه بل يجتريه بأن " لا فائدة من الخوض في الموضوع " ^(١٣٥) والقرية كلها لا تبوح بالسر للراوي الشيء الذي يشوقه لمعرفة حقيقة الأمر، والدته لا تحكي له ما حدث بل تكنفي بقولها " كله كوم والفعل القبيح الذي فعلته حسنة كوم " ^(١٣٦). أما الجدد فقد كان تعليقه " تلك القبيلة شوم لا يجيئ من وراءها إلا الشر ؟ قلت لودريس : هذه المرأة شوم أبعد عنها.. إنما الأجل " ^(١٣٧). ولا يجد الراوي بداً من الذهاب لبنت مجذوب والتي لم تقو على وصف ما حدث إلا بعد أن تخرجت الخمر . ويجد الراوي ضالته عندها فتحكي له الحادث برمته وينتهي هذا الجزء بشجار بين محبوب والراوي ^(١٣٨) وأما الجزء التالي فهو دخول الراوي غرفة مصطفى سعيد التي ترك مفتاحها لديه، وكعادة الكاتب فإنه يمهّد لوصف عالم الغرفة وذلك بغرض إثارة القارئ، وبعد ذلك يسهب الراوي في وصف محتويات الغرفة التي تلقي المزيد من

الضوء على ما غمض من جوانب حول شخصية مصطفى سعيد^(١٣٩). ولكن الراوي سرعان ما يتيح الفرصة من جديد لصوت مصطفى سعيد الذي يتداخل في عملية مزج مع صوت الراوي، وكذلك تجيء أصوات الذين عرفوا مصطفى سعيد مثل اليزابيث زوجة روبنسون^(١٤٠). كذلك يشير الراوي لبعض الوثائق والمذكرات التي كتبت بخط مصطفى سعيد إضافة لبعض قصائد لم تكتمل كتبها مصطفى سعيد أيضاً^(١٤١). وقبل نهاية الجزء يجيء صوت مصطفى سعيد ليواصل السرد الذي بدأه من قبل رايواً إحدى مغامراته العاطفية في إنجلترا وهي علاقته مع جين مورس التي انتهت بقتله إياها^(١٤٢).

وما أن يحتل مصطفى سعيد المسرح حتى يتوارى الراوي لكن زاوية الرؤية أو وجهة النظر لا تختلف كثيراً إذ أن مصطفى سعيد يواصل روايته للأحداث من ذات المنظور الذي استعمله الراوي^(١٤٣). فكلالهما يستعمل ضمير المتكلم (أنا) لكن الفارق الوحيد بين المنظورين هو أن الراوي يعبر عن روح الجماعة في القرية ويتوقف عند الكثير من الملامح العامة للقرية مثل بعض أفراد القرية وعلى رأسهم مصطفى سعيد. أما مصطفى سعيد فإن منظوره يتركز على ذاته هو حيث لا يخرج ما يريده عن سيرته الذاتية. وهكذا بينما تتجه زاوية الرؤية عند الراوي إلى الخارج نجدها لدى مصطفى سعيد تتجه للدخل حيث أعماق مصطفى سعيد وماضيه الذي عاشه في السودان ثم مصر ثم إنجلترا ثم العودة للسودان. لكن ما يهمنا هنا هو أن الحكاية التي بدأها الراوي تفرعت إلى حكاية ثانية، وهذه بدورها تفرعت إلى العديد من الحكايات، ويواصل مصطفى سعيد السرد بعد وصف مسهب لتجاربه ومغامراته العاطفية في أوروبا، لكن الراوي يطل بصوته ليعلن لنا موت مصطفى سعيد^(١٤٤). وهذا التدخل كان مجرد فنية قصد منها الراوي تشويق القارئ وإثارة لمتابعة حكاية مصطفى سعيد. فما أن يعلن لنا الراوي موت مصطفى سعيد غرقاً حتى يعود ليقول: "كان الليل قد بقي أقله حين قمت من عند مصطفى سعيد

وخرجت منه وأنا أشعر بالتعب^(١٤). وهنا يفجر لراوي مخزونه من الشعر والأقوال المأثورة، ويتحول الراوي من هذا التداعي ليصف ذلك الحفل الليلي الذي أقامه المسافرون في قلب الصحراء وكان قرحاً لأجل لا شيء، ويقول أنه " غرس بلا معنى مجرد عمل بئس نبع احتمالاً كالأعاصير الصغيرة التي تنبع في الصحراء ثم تموت " ^(١٥).

خلاصة القول أن أسلوب سرد موسم الهجرة إلى الشمال يتكئ إلى حد ما على أسلوب السرد في الأدب الشعبي، خاصة أسلوب ألف ليلة وليلة من حيث تعدد الرواة وتفرع الحكاية الجوهرية إلى العديد من الروايات، غاماً كما تنداح دائرة المياه في النهر إلى عشرات الدوائر لكنها جميعاً بمركز واحد . إضافة لهذا فإن الراوي الأساسي مخاطب جمعاً من الناس وليس فرداً كما يفعل الراوي الشعبي، ويظل الراوي يحتفظ بالحيط الذي يربطه بالجمهور طوال السرد، وذلك محاولة منه لإشراك هذا الجمهور المتخيل في الأحداث.

وبرغم اتكاء الطيب صالح على بعض أساليب الأدب الشعبي هنا إلا أنه يحافظ على الكثير من تقاليد الرواية المكتوبة ، فمثلاً يحده يستخدم المونولوج الداخلي ووجهة النظر وغير ذلك من الأساليب الكتابية.

ضوء البيت :

تبدأ رواية ضوء البيت بالبداية النمطية للرواية المكتوبة ونجد فيها وصفاً للشخصية والمكان يتخلله حوار بين الراوي محميد وبين الشخصيات الأخرى، وتقوم هذه البداية بشكل أساسي على هذا الحوار الذي يقترب كثيراً من الحوار المسرحي ، فالطيب صالح يترك شخصه يتحدث بحرية تامة ولا يتدخل إلا من حين لآخر ليصف الملامح العامة لهذا الشخص أو ذاك، يصف انفعالات هذه الشخصية أو تلك. وعلى الرغم من بساطة هذه البداية أو الافتتاحية، إلا أنه يمكن النظر إليها كتمهيد يحوي إرهابات أو بذور لحداثات

ستكون لها أهميتها في تطور الرواية. فالمقدمة رغم إنجازها -تخصرها تمهد للقارئ هزيمة محجوب وعصايته، وأن سعيد اليوم أصبح سعيد عشا البائتات، وأن (ود حامد) قد لحقها تغيير، وقد لخص سعيد القانوني هذا التغير أو الانقلاب محدثاً محميد قائلاً: "يا زول.. إنت عاوز حصة طويلة على شان نفهمك النظام الجديد في البلد.. أنت فاكسر ود حامد هي ود حامد الـ إنت عارفها" ^(١٤٦). ومما يجدر ذكره أن هذه الإشارة مجرد تمهيد للحكايات قائمة بذاتها سيتم سردها من قبل عدة رواة يشاركون الراوي سرد الرواية .

وبدأ الجزء التالي ليعود محميد ويخاطب جمهوراً لا وجود له قائلاً "إذا كان الأمر قد بدأ لي كما حدثتكم في تلك الرحلة فلعله يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم" ^(١٤٧). ويستطرد الراوي في وصف منسوب يتركز حول شخصية بندر شاه وعلاقته، ويرهص في هذه المقدمة للعلاقة الحميمة بين بندر شاه وحفيده مريود ^(١٤٨). التي ستكون محور الصراع حول السلطة والتمرد الذي يحدث ضد بندر شاه من قبل أحفاده . ويستمر في الوصف ويختتمه بفتازيا أو وصف خيالي أقرب للكابوس تختلط فيه صورة مريود وتظهر بعض شخصيات القرية مثل حمد في خضم ذلك الكابوس ^(١٤٩). وتتكرر في وصف هذا الكابوس عبارات مثل (الضوضاء) و (القوضى) مما يشير للانقلاب الهائل الذي سيحدث في مجتمع (ود حامد) وينتهي الوصف بقول محميد " ذلك الضحى كان الماضي والمستقبل قتيلين لا يجدان من يوارى جثتهما أو يكي عليه " ^(١٥٠). أما الجزء التالي فهو حكاية قائمة بذاتها ويمكن إعطاؤها عنوان (حكاية سعيد اليوم الذي أصبح سعيد عشا البائتات) وتروي هذه الحكاية الفرعية بلسان سعيد نفسه. والطبيب صالح يترك الفرصة كاملة لسعيد ومن خلال شخصيته يفجر إمكانات هائلة هي إمكانات الراوي الشعبي الذي يثري حكاياته بمختلف الوسائل والخيال الفنية. ويتقمص سعيد دور الراوي الشعبي بشكل خلاق . والراوي يستفز سعيد ليواصل روايته من البداية بقوله: "قالوا سموك عشا

البايات (١٥١). وكانت هذه العبارة بمثابة إذن وتمهيد لينطلق سعيد راوياً حكايته في سلسلة وعذوبة موظفاً الكثير من حيل ووسائل الراوي في الأدب الشعبي، فهو مثلاً يستخدم الأداء الدرامي والغناء إضافة لاستغلاله لأعاط فولكلورية كالمثل، ويترك الطبيب صالح الفرصة لسعيد كاملة دون تدخل من جانبه، وتجي عبارات سعيد بقاموسه العامي المعبر بصدق عن شخصيته ونضاله لأجل تحقيق ذاته في مجتمع ود حامد فنجدته يقول: " وقت العجاجة قامت والبنات تكعن شعورهن كدي ودخلن الحلقة ... وأخوك واقف عامل عتتر يهز بالسوط (١٥٢)." .

تتبع حيوية وحرارة هذا الوصف الدرامي من دلالات المفردات التي يستعملها الراوي مثل مفردات "العجاجة" و "تكعن" اللتين تعبران أصدق تعبير عن ما رمى إليه. فالعجاجة تحمل دلالات الحركة والضوضاء التي تحدثها أرجل الراقصين والراقصات في الحفل، و "تكعن" تعطي دلالات الأنوثة حيث لا يستعمل اللفظ غالباً إلا مقروناً بالأنتى (١٥٣). على كل حال إن سعيد يذوب في روايته تماماً كما يفعل الراوي الشعبي و يؤدي السرد مستخدماً الكلمات وتعابير الوجه وحركات الجسد بشكل درامي، وهامو سعيد يغني الكلمات التي كانت فطومة قد صاغتها وغنتها في زواجه، والراوي يصف هذا الأداء الدرامي بقوله إن سعيد "استبد به الطرب ووقف وضرب برجله وهز بيده كأنه في حلقة رقص .. (١٥٤) كذلك يؤدي سعيد درامياً بعض المواقف مثل محاكاته لأوامر الناظر له " يا سعيد إملأ الأزيار... يا سعيد جيب القش للبهائم ... يا سعيد كسر الخطب " (١٥٥).

خلاصة القول إن سعيد يرتدي قناع الراوي الشعبي من خلال رواية حكاياته. وتجدر الإشارة هنا لتبادل الأدوار حيث يصبح الراوي الذي بدأ الرواية بمثابة الجمهور أو الحشد المستمع لرواية تجيء على لسان عشا البايات ولا شك أن هذه حيلة فنية يستخدمها

الطيب صالح لإثراء أسلوب الحوار في روايته.

أما في الجزء التالي للحكاية سعيد عشا البايات فنحن أمام حكاية جديدة ترد على لسان راو آخر هو حمد ود حليلة وهذه حكاية لا يختلف مضمونها عن القصة السابقة حيث يروي حمد كيف هزم مختار ود حسب الرسول الذي كان أشجع صبيان القرية في حين كان حمد ينادي في القرية بـ "ود حليلة". مرة أخرى يختفي الراوي الرئيسي ويترك الفرصة كاملة للراوي الجديد. وكما يحدث في الحكاية الشعبية فإن حمد يقدم لحكايته محاولاً تمهيد الجمهور لحكايته، وفي هذا التقدم يروي لماذا لقب عيسى ود ضو البيت بيندر شاه ومن هذه الحكاية الموجزة يعرج حمد ليروي حكاية لقبه وذلك بتعليق عام عن بعض الألقاب في القرية - ويمكن إعطاء هذا الجزء عنواناً وهو (حكاية حمد ود حليلة وكيف تخلى عن لقبه).

ومرة أخرى نحن أمام راو شعبي خلاق، يمسك بناصية السرد فهاهو حمد يستخدم الأداء الدرامي تماماً كما يفعل سعيد عشا البايات، لكن حمد يتفوق باستخدامه لواحدة من أهم ملامح الحكاية الشعبية ألا وهي استخدام الكلمات الصوتية التي تعطي انطباعاً بعينه فهو مثلاً يقول: "نار الجحيم انطلقت وأنا أصبح بطول حسي (...)" والعرق نازل شل شل^(١٥٦). أو قوله: "وصلت السيالة لقيت مختار ود حسب الرسول عامل عترة، مسك السوط حناه بين يديه الاثنين وفرقه في الهواء وج وج^(١٥٧)". وفي مكان آخر يقول: "رفعت السوط ونزلته شر. عليك أمان الله كأنك شرطت لك قماش"^(١٥٨). فالعبارات (شل شل) (وج وج) وكلمة (شر) جميعها تعطي الإحساس بالصوت الذي أحدثه الفعل المعين، كذلك يحشد ود حليلة بالأقوال المأثورة مثل "وكفى الله المؤمنين شر القتال"^(١٥٩) وأقول بني آدم مصيبة معلقة بالسبيبة إذا دست على طرفه ما يغلب حيلة أبداً^(١٦٠) و "أنا رأسي فيه ستين ألف عفريت"^(١٦١).

لكن الطيب صالح لا يترك الفرصة كاملة لحمد بل نجده يتدخل من حين لآخر مما أفسد بعض الشيء السرد فمثلاً نجد حمد يقول " عليك أمان الله ... حسيت زي كان شيطان ماردي بطيني بقي يتحرك وفرهد ويفرد جناحاتو فوق العالم كله، حسيت كأني جبار شهورش إذا كان سقف السماء وقع اسنده بأيدي ... " (١٦٣).

ولا شك أن هذه العبارات والمفردات ذات الدلالات الرمزية أقرب ما تكون للشعر وهذا مما لا يناسب الراوي الشعبي الذي لا يلجأ للرمز بهذه الكثافة، إضافة إلى أن اللغة في هذا الوصف لا تنسجم مع الإيقاع العام، إذ أن هذه الكلمات تعبر عن بعد نفسي تفتقر له الحكاية الشعبية التي تكفي بتصوير الملامح الخارجية للشخصية، هذا أيضاً يناقض ما نجده في شخصيات الحكاية الشعبية التي بلا حياة داخلية ولا بيئة، وتفتقر للصلة التي تشدها للماضي أو المستقبل (١٦٣). ورغم هذا العيب أو الخلل إلا أن الطيب صالح استطاع من خلال روايته حمد استلهام أسلوب السرد الشعبي مما أضاف لروايته الكثير.

مريود :

يلاحظ على رواية مريود بشكل عام إنها على عكس ضو البيت تقوم على التقليد الكتابي وليس الشفاهي، درسنا من قبل توظيف الطيب صالح لأساليب الرواية الشعبية في موسم الهجرة إلى الشمال. وفي الرواية التالية لها ضو البيت، أما في مريود فالطيب صالح يعود لأساليب الرواية الكتابية، فنحده يبدأها بتداع أقرب ما يكون للمونولوج الداخلي الذي يدور في لا وعي محميد . ويترك مسافة بينه وبين محميد الذي يصبح ضميراً مستتراً، يستمر المونولوج الداخلي إلى أكثر من عشرين صفحة. ويمكن تقسيم الرواية كلها إلى أربعة أجزاء أساسية : الجزء الأول يضم المونولوج الداخلي الذي أشرنا له، الثاني يضم الفصلين اللذين أعطاهما الطيب صالح عناوين هما "سعيد عشا

البيئات" و "الطاهر الرواسي" على التوالي، أما الجزء الثالث فيشمل إفادات الرواة حول سيرة حسن والد الطاهر الرواسي . في الجزء الرابع يعود الطيب صالح للدواخل محميد مرة أخرى مركزاً هذه المرة على علاقة محميد بمريم.

من جميع هذه الأجزاء يهمننا الجزء الثالث الذي كتب بأسلوب يقترب كثيراً من أساليب الأدب الشعبي. ويمكن تسمية هذا الأسلوب بأسلوب طبقات ود ضيف الله حيث يستخدم الطيب صالح لغة الطبقات التي تنهض أساساً على العامية السودانية التي سادت في العديد من مؤلفات فترة السلطنة الزرقاء (١٥٠٥-١٨٣٠) م والفترة اللاحقة لها ^(١٦٤). ومن هذه المؤلفات كتاب الطبقات نفسه ومخطوطة كاتب الشونة ^(١٦٥). إضافة إلى الأقوال المتواترة عن الشيخ فرح ود تكتوك ^(١٦٦). لقد ظلت لغة الطبقات هي اللغة السائدة في المؤلفات السودانية طوال فترة القونج وحتى انكسار دولة المهدي على يد الحكم الأجنبي في ١٨٩٨ م. فلم تخرج لغة رسائل الإمام المهدي عن هذا المنحى ^(١٦٧). ومهما كانت الممرات والدوافع لاستعمال لغة طبقات ود ضيف الله فإن هذه اللغة السودانية الجرس والإيقاع تقترب كثيراً من العامية السودانية أو هي في الواقع أقرب للغة المهجين. ولا شك أن، أسلوب الطبقات يلائم كثيراً مضمونه. فالكاتب يعالج تاريخ فترة هي بحق فترة اختمار الوعي السوداني وفترة ظهور وجدان سوداني خالص تولد من لقاح الثقافتين الإسلامية والأفريقية.

وقد كانت السلطنة الزرقاء تجسداً لهذا اللقاح، والطبقات يدرس تاريخ هذه السلطنة من خلال تاريخ وسير الشيوخ والأولياء والعلماء والصالحين ويؤرخ لفترة السلطنة الزرقاء أو مملكة القونج الإسلامية " وربما كان المصدر الوحيد الذي يهتم بانتشار الإسلام والثقافة العربية في السودان ^(١٦٨).

وقد ظل كتاب طبقات يستقطب اهتمام الدارسين من مختلف مجالات المعرفة منذ

ظهور طبعته الأولى إلى يومنا هذا ، وذلك لغزارة مادته وطرافة الأسلوب الذي كُتبت به هذه المادة. وكان ولا يزال ملهماً ومصدراً لنفر من الكتاب في مختلف ضروب الإبداع خاصة في الشعر والقصة^(١٦٩).

وتجدر الإشارة إلى أن محميد يؤدي دوراً أقرب لدور صاحب الطبقات وهو تسجيل تاريخ مجتمع (ود حامد). قد انتبه نفر من أهل القرية لحرص محميد على تصيد دقائق تاريخ (ود حامد). فالقانوني قد علق على هذا الأمر بقوله : "محميد مما رجح لي ود حامد وهو يسأل وينشد تقول عاوز يؤلف تواريخ"^(١٧٠) أما عشا الباتيات فقد كان أكثر ما يكون فخرأً بما وفره محميد من معلومات، وقد عبر عشا الباتيات عن فخره هذا قائلاً: "أنا أديت محميد كلام يغرفوه بي موازين الذهب والفضة"^(١٧١) . ومحميد في دور المؤرخ أو المسجل لتاريخ ود حامد تجسيد لطموح الطيب صالح نفسه لاكتشاف تاريخ ذلك المجتمع العربي الإفريقي في شمال السودان، ونلمس هذا في قول الطيب صالح: "وقد حاولت في بندر شاه أن أقوم بعملية اكتشاف أو استكشاف لعالم وهي مكون قطعاً من تفاصيل تحمل ملامح سودانية .. فالقرية التي حدث فيها عرس الزين أنجليها مدفونة في تل ، أحاول أن أزيح عنها التراب وأكتشف ملامحها تدريجياً كما يبدو لي"^(١٧٢). ولعل هذا الطموح هو ذات الطموح الذي دفع ود ضيف الله لتأليف كتابه فهو يقول : "وبعد فقد سألتني جماعة من الأخوان أن أؤرخ لهم ملك السودان، وأذكر مناقب أولياء الأعيان فأجبت أن أذكر ما اشتهر وتواتر من تلك الأخبار"^(١٧٣). وهكذا فإن ود ضيف الله والطيب صالح يطمحان إلى تسجيل التاريخ كل بأسلوبه . وهما يعتمدان على النقل أو الرواية الشفهية كما ذكرنا، ويتبهران لأهمية المرحلة التي يسجلان تاريخها، ود ضيف الله لا يكتفي بتسجيل التاريخ فحسب بل يعلق عليه ويضيف إليه لكونه في نهاية الأمر يعطينا تاريخاً هو التاريخ الذي تسجله الجماعة في ذاكرتها، أما الطيب

صالح فإنه يعطينا تاريخاً تخيلياً أو ذهنياً لعالمه الروائي.

لهذا لا يمكن النظر لمربود بوصفها رواية تاريخية تعالج حقبة بعينها^(١٧٤). يمكن القول أن الطيب صالح يقف مع رهط من المبدعين جذهم ثراء وتنوع مادة الطبقات. وقد أعلن الطيب صالح صراحة احتفائه بهذا السفر الذي يسجل تاريخ فترة يعتبرها أدق مراحل تاريخ السودان بل هي "للمرحلة الحاسمة من تاريخ السودان" وهي في تقديره "كانت حقبة مشعة تكونت فيها خصائص الشخصية السودانية"^(١٧٥). إضافة لهذا فإن الطيب صالح على وعي تام بتأثره بهذا السفر، وقد حاول تفسير أصداء الكتاب كما تظهر في مربود وذلك بقوله: "أما أنني متأثر بطبقات ود ضيف الله هذا صحيح ولكن ليس بمعنى أنني أخذت الكتاب، وحاولت أن أضع أسلوباً على شاكلته (...). المناخ الذي نشأت فيه كان بشكل تلقائي يقود إلى هذا الأسلوب من الكتابة"^(١٧٦). وهكذا يعتقد الطيب صالح أن اختياره للغة وأسلوب الطبقات لم يكن اعتباطاً بقدر ما كان اختياراً فرضه مناخ الرواية نفسها، وهذا ما سنحاول إمعان النظر فيه في الجزء التالي. يقوم الطبقات على أسلوب الرواية الشفاهية التي تعتمد على النقل من شخص لآخر حتى تصل لمؤلف الكتاب، لذا نجد المؤلف يعتمد أسلوب الأخبار وهو أسلوب العننة في توثيق الرواية وهو يكثر من استخدام المفردات التي تومي لمصادره الشفاهية مثل (روى) و (حكى) و (قال).

وسنورد نموذجين من الطبقات لنترى أسلوب المؤلف في استخدام المصادر التي ينقل عنها رواياته؛ مثلاً يروي المؤلف عن الشيخ بدوي أبو دليق قائلاً: ".....) قال الشيخ صالح بأن النقا أخبرني رجل يقال له ولد مسكين قال: سافرت مع الشيخ بدوي إلى القصارف قبل جلوسه عنده جملين غشينا الشيخ دفع الله) بعد ما قام (الشيخ دفع الله) قال جلساته اليوم قلبي قوي على جهة السافل بهذا الولد..."^(١٧٧) ويورد

ود ضيف الله طرفاً من سيرة الشيخ شرف الدين بن عبد الله العركي قائلاً : " وسبب بداية أمره حدثني بما الفقيه حجازي سبط الشيخ إدريس قال: حدثني الفقيه عبد الرزاق ولد عويضة أنه قال: دخلت خلوة عبادة وأصابني جنباً واتعني حتى مرقت من الخلوة^(١٧٨). وكما هو واضح فإن ود ضيف الله يعتمد على أسلوب الرواية الشفهية التي تتصل عبر سلسلة من الرواة وهذا ما فعله الطيب صالح خاصة في الجزء الأخير من ضو البيت، وهو الجزء الذي يتناول سيرة ضو البيت، فأغلب الإشارات حول هذه الشخصية وصلت للراوي شفاهة عن طريق سلسلة من الرواة ، فناخذ مثلاً ظهور ضو البيت أول مرة في عالم القرية نجدها تروي على لسان مختار الذي سمعها من والده حسب الرسول^(١٧٩) أما موت ضو البيت فيرويه حمد نقلاً عن والده عبد الخالق ، ولا يحتاج بالطبع للقول بأن أسلوب النعنة ليس خاصاً بالطبقات فهو أسلوب لرواية الأخبار والسير معروف في التأليف الإسلامية ولعل أشهر نموذج لهذه التأليف هو الأحاديث النبوية . ويمكن القول إن الطبقات كرسبت هذا الضرب من رواية الأخبار حتى أصبح واحداً من الملامح الأساسية في المؤلفات السودانية التي عاصرت الطبقات لأننا نراه نموذجاً ساطعاً لأسلوب التأليف الذي تحدثنا عنه.

كذلك يحاكي الطيب صالح أسلوباً من أهم أساليب الطبقات وهو إيراد العديد من القصص أو الأفاصيص في صلب العمل الكبير ، فالطبقات تحتشد بمئات الكرامات والأخبار التي تحكي طرفاً من سيرة هذا الشيخ أو ذاك، ويمكن اعتبار الكرامة أو الخبر حكاية قائمة بذاتها حيث يتوفر لها بناؤها الخاص إضافة إلى الحدوثة، وعلى الرغم من أن الكرامة أو الخبر يتناولان ويضيئان جانباً من تاريخ الشيخ الخاص إلا أنه يمكن النظر لهما بمعزل عن السياق العام للسيرة كحكاية أو خبر . وغالباً ما تكون هذه الحكاية موجزة ومركزة وقد يتراوح طولها بين القصر والإيجاز، من هذه الحكايات واحدة من كرامات

الشيخ إدريس ود الأرباب وهي تحكي عن امرأة ولدت ولداً طلبت من الشيخ أن يريته أي مبارك المولود بلغابه ^(١٨١). وتقتضي الحكاية بأسلوب: "قلما وصل الشيخ إدريس أدخلوه على المولود وأخرجوا النساء فادخل أصبعه في فمه فتج منه اللبن وقيل ملص القميص وتحزم بالفركة وعصر ثديه حتى درت اللبن فريته منه والله اعلم بالصواب ^(١٨٢). فهذه الكرامة أقصوصة لها حبكة الخاصة بها وبنائها الدرامي . وكذلك من أمثلة هذه الأقاصيص واحدة من كرامات الشيخ محمد القدال بن إبراهيم بن عبودي وجاء فيها . " يحكي أن طلبته قالوا له يا سيدي تطلب منك تورينا الطيران في اهواء فطار بعنقريه بالهواء والناس تنظر كذلك ثم نزل من محله " ^(١٨٣). وكما هو واضح فإن القصة الجوهرية في هذين المثلين تقوم على الحبكة حيث يتصاعد البناء الدرامي نحو إظهار عظمة الشيخ والتي تتجلى في كرامته . وما يهمنا هنا هو تضمين هذه الأقاصيص داخل السياق العام للسيرة بحيث أصبحت الأقاصيص موفيات غطية تشكل في نهاية الأمر البناء المتكامل لها وهكذا تتراكم سيرة كل شيخ من العديد من الأقاصيص.

استخدم الطبيب صالح هذه الحيلة الفنية في بناء التاريخ الشفاهي لبعض شخصيات (ود حامد). ففي الجزء الذي نحن بصددته نجد العديد من الأخبار والكرامات وكل خبر يمكن النظر إليه كأقصوصة وكذلك الكرامات. فهناك روايات حول بندر شاه وهناك أخبار وكرامات حول علاقة بلال بشيخه نصر الدين ود حبيب ^(١٨٤). إضافة لخبر تعلق قلب حواء بنت العربي وهيامها ببلال ^(١٨٥). وهكذا نجد الطبيب صالح يشيد بناء مريود من العديد من الجزئيات الصغيرة أو الأقاصيص، أي يورد قصة أو قصصاً داخل القصة الجوهرية، ويمكن القول أنه يستخدم السرد داخل السرد. لقد حاولنا دراسة أصداء الطبقات في رواية مريود، وذكرنا أن الطبيب صالح كان على وعي تام باختياره للغة الطبقات، كما أشرنا لذلك من قبل. ويمكن القول بأن الطبيب صالح حاول اقتداء أسلوب

الطبقات وذلك بلجونه لاستخدام لغة هجين بين العربية الفصحى والعامية السودانية. ولا شك أن لغة كل عصر تحمل ثقافته ، لذا لم يكن اعتباطاً اختيار هذه اللغة الهجين في الطبقات ومريود على حد سواء فكلا النصان يعبران عن الشخصية السودانية وتنوعها وثرائها. ومهما كانت مبررات ودوافع ود ضيف الله لاختيار هذه اللغة الهجين التي أشرنا لها « فإن الطيب صالح تعمد بوعي تام توظيف اللغة الهجين وقد عبر عن هذا صراحة في دفاعه عن استخدام العامية في بندر شاه حيث يقول : " الكاتب يستخدم العامية لأنها بطبيعة الحال مستودع لديناميكية وحيوية أحياناً تكون غائبة عن اللغة الفصحى. أريد أن أعطي الفصحى جرس العامية والعامية فصاحة الفصحى (. . .) يعني حاولت أن أعطي العامية بعض وقار الفصحى " (١٨٦).

ونجده يعبر كذلك عن رضاه بل وامتنانه بهذه اللغة السودانية التي طوعها لغرض فني حيث يقول: "إن اللغة السودانية العربية قد ساعدتني كثيراً" (١٨٧). ليس هذا فحسب بل إنه رفض هذه النظرة القاصرة لإبداعه، ويعلق على هذا الأمر صراحة قائلاً: "سوء حظ الكتابة العربية في حينها ، فإن النقاد لا يعطون الكاتب حقه، فهناك من كتب عن عرس الزين وشبه كتابتها بزوربا ، زوربا السوداني. المرجعية دائماً توجد في مكان آخر" (١٨٨). وفي نفس الوقت الذي يجده يرفض هذه القراءة ، يعلن عن اعتزازه وفخره بانتمائه للكتابة العربية واعتماده على الفولكلور فيقول : "لعل من الكتاب الذين أدركوها في لحظة ما من لحظات الإلتواء إلى الكتابة العربية وجمالياتها - بوعي كامل يفرضه النضج العميق ما يسمى بالفولكلور الذي هو نسيج حياتنا وكل ما غلغ ، وقد حاولت أن أهل من الخزان، من هذا المستودع ، من هذا النبع" (١٨٩).

درسنا في هذا الفصل بعض الأجناس القولكلورية التي يمكن تحديدها في قصص وروايات الطيب صالح، وقد لاحظنا أن الطيب يستخدم الجنس القولكلوري بمستويات عدة، فشمة جنس كالمثل قد يورده في سياق النص الإبداعي كما هو ولكنه في مرات أخرى يرتدي قناع الراوي الشعبي وعبر هذه الحيلة الفنية يستخدم الطيب صالح العديد من أساليب القص الشعبي. كذلك لاحظنا في هذا الفصل الصلة الوثيقة التي تربط إبداع الطيب صالح ببعض النصوص التراثية مثل ألف وليلة والطبقات، نخلص كذلك إلى فهم واستيعاب الطيب صالح للخلفية الثقافية التي يتكئ عليها إبداعه الروائي والقصصي، وقد وظف هذا الاستيعاب توظيفاً جيداً في هذا الإبداع. وعلى الرغم من ظهور هذا التوظيف بشكل واضح إلا أن بعض الكتاب والنقاد لم يستطع تلمسه، الأمر الذي حدا بمؤلاء النقاد والكتاب بالتركيز على أصداء الآداب العالمية في كتابات الطيب صالح.

هوامش الفصل الثاني

- (١) انظر الطيب صالح، دومة ود حامد : سبع قصص. (بيروت : دار العودة ١٩٧٠) ص (٧-١٨).
- (٢) نفسه، ص (١٠).
- (٣) نفسه، ص (١٠).
- (٤) عرس الزين، بيروت: بيروت: دار العودة، ١٩٧٠ ص (١٢١).
- (٥) نفسه، ص (١٢١).
- (٦) نفسه، ص (١٢٢).
- (٧) نفسه، ص (١٢٣).
- (٨) نفسه، ص (١٢٤).
- (٩) انظر مثلاً: قرشي محمد حسن؛ مع شعراء المدائح، الجزء الثاني (الخرطوم: المطبعة الحكومية، ١٩٦٨).
- (١٠) عرس الزين، ص (١٢٤).
- (١١) نفسه، ص (١٢٥).
- (١٢) نفسه، ص (١٢١).
- (١٣) الطيب صالح؛ ضو البيت (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢) مرجع سابق.
- (١٤) نفسه، ص (٢٥).
- (١٥) انظر مثلاً: عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)، مرجع سابق. وانظر أيضاً خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية (بيروت، دار الحداثة، ١٩٧٩).
- (١٦) عرس الزين، ص (٦٧).
- (١٧) موسم الهجرة إلى الشمال (بيروت: دار العودة) ١٩٦٦، ص (٦٢).
- (١٨) نفسه، ص (٦٢).
- (١٩) ضو البيت، ص (٢٧).

- (٢٠) دومة ود حامد، ص (٣٣).
- (٢١) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٨٧).
- (٢٢) نفسه، ص (١٢٣).
- (٢٣) ضو البيت، ص (٣٠).
- (٢٤) نفسه، ص (٦٠).
- (٢٥) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٦٠).
- (٢٦) عرس الزين، ص (٧٢).
- (٢٧) انظر مختار عجمية، القصة الحديثة في السودان، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٨ ص (٢١٧).
- (٢٨) انظر : يوسف نور عوض، الطبيب صالح في منظور النقد البنيوي، حدة : مكتبة العلم ١٩٨٣، ص (١٤٢).
- (٢٩) انظر: سيزا قاسم نور، البنات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجيرا إبراهيم حبرا. مجلة فصول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص (١٩٥).
- (٣٠) سيد حامد حريز، فن المسدات: دراسة في الشعر الشعبي (الخرطوم : جامعة الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر (١٩٧٦)، ص (٣٦).
- (٣١) عرس الزين، ص (٢٥).
- (٣٢) انظر سيد حامد حريز (١٩٧٦)، مرجع سابق، ص (٣٨).
- (٣٣) دومة ود حامد، ص (٣٠).
- (٣٤) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٠).
- (٣٥) نفسه، ص (٨٥).
- (٣٦) عرس الزين، ص (٧٦).
- (٣٧) نفسه، ص (٢٦).
- (٣٨) نفسه، ص (٨٢).
- (٣٩) نفسه، ص (١٢٠).

- (٤٠) ضو البيت، ص (١٢).
- (٤١) مريود، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص (٢٧).
- (٤٢) انظر: سيد حامد حريز ١٩٧٦، مرجع سابق، ص (٤٩).
- (٤٣) مريود، ص (٧٦).
- (٤٤) عرس الزين، ص (٧٦).
- (٤٥) نفسه، ص (٧٦).
- (٤٦) نفسه، ص (١١٤).
- (٤٧) نفسه، ص (١٢٤).
- (٤٨) نفسه، ص (١١٩).
- (٤٩) نفسه، ص (١١٩).
- (٥٠) نفسه، ص (١٢١).
- (٥١) الطيب صالح؛ ضو البيت، بيروت: دار العودة، ١٩٧١ انظر ص (١٢١) وما بعدها.
- (٥٢) نفسه، ص (١٢٢).
- (٥٣) عرس الزين، ص (١١٩).
- (٥٤) نفسه، ص (١٢٣).
- (٥٥) نفسه، ص (١٢٤).
- (٥٦) انطريوسف فضل: كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان، (تحقيق) (الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٤).
- (٥٧) انظر: الشاطر بصيلي عبد الجليل (تحقيق): مخطوطة كتاب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية. (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سلسلة تراثنا (د. ت).
- (٥٨) انظر على سبيل المثال نور الدائم الطيب السمان، الكؤوس المترعة في مناقب العارف بالله تعالى الأستاذ الشيخ أحمد الطيب. (القاهرة: مطبعة الفجالة الجديدة، د. ت)
- وانظر أحدث الكتب التي صدرت وهو مؤلف صدر في أوائل الثمانينات بعنوان: عقد الدر من ود حسونة إلى ود بندر لولفه أبو القاسم عثمان الطيب وقد صدر عن دار جامعة أم درمان الإسلامية

للطباعة والنشر (بدون تاريخ).

(٥٩) انظر مثلاً:

Ahmed Nasr , (Op.Cit.) , 1980.

(٦٠) نفسه، انظر خاصة، ص (١٧) وما بعدها.

(٦١) نفسه، ص (٢٣).

(٦٢) نفسه، ص (١٦).

(٦٣) انظر:

Sharaf A. A / Salam `A Study of Contemporary Sudan

Muslim Saint's Legends in Socio Cultural Content in Central
Sudan Unpublished PH. D. dissertation , U. OF Indiana. U. S. A ,
1984.

انظر خاصة ص (١٣٨) وما بعدها.

(٦٤) دومة ود حامد، ص (١٤).

(٦٥) نفسه، ص (٣٩).

(٦٦) نفسه، ص (٤٠).

(٦٧) نفسه، ص (٤٥).

(٦٨) نفسه، ص (٤٥).

(٦٩) نفسه، ص (٤٦).

(٧٠) نفسه، ص (٤٥).

(٧١) نفسه، ص (٤٦).

(٧٢) نفسه، ص (٤٦).

(٧٣) نفسه، ص (٤٩).

(٧٤) عرس الزين، ص (٣٥).

(٧٥) نفسه، ص (٣٦).

(٧٦) نفسه، ص (١٥).

(٧٧) انظر ناجي نجيب، " الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد موسم الحجرة إلى الشمال"، فكر

وفن، عدد ٣٨ (١٩٨٣).

(٧٨) نفسه، ص (٦٣).

(٧٩) عروس الزين، ص (٣٥).

(٨٠) نفسه، ص (٦٧).

(٨١) نفسه، ص (٦٧).

(٨٢) نفسه، ص (٦٥).

(٨٣) نفسه، ص (٨١).

(٨٤) نفسه، ص (١١٢).

(٨٥) نفسه، ص (٨١).

(٨٦) ضو البيت، ص (٦٤).

(٨٧) نفسه، ص (٦٥).

(٨٨) نفسه، ص (٦٥).

(٨٩) انظر الطيب صالح، مريود (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(٩٠) نفسه، انظر، ص (٥٨) ما بعدها.

(٩١) نفسه، ص (٤٨).

(٩٢) نفسه، ص (٤٨).

(٩٣) نفسه، ص (٤٩).

(٩٤) نفسه، ص (٦٠).

(٩٥) نفسه، ص (٦٠).

(٩٦) نفسه، ص (٦٠ - ٦١).

(٩٧) نفسه، ص (٦٦).

(٩٨) انظر مثلاً إبراهيم محمد الجمل؛ تفسير الأحلام للإمامين الجليلين ابن سيرين والناقلي،

(القاهرة : مكتبة القرآن، ١٩٨٢).

- (٩٩) دومة ود حامد، انظر، ص (٣٩) وما بعدها.
- (١٠٠) نفسه، ص (٣٩).
- (١٠١) نفسه (٣٩).
- (١٠٢) انظر إبراهيم محمد الجمل، مرجع سابق، ص (٣٩).
- (١٠٣) نفسه، ص (٢٧٤).
- (١٠٤) دومة ود حامد، ص (٤٠).
- (١٠٥) إبراهيم محمد الجمل، مرجع سابق، ص (٢٧٤).
- (١٠٦) دومة ود حامد، ص (٤٤).
- (١٠٧) نفسه، ص (٤٥).
- (١٠٨) انظر فدوى ملطي - دوحلاس، ترجمة عفت الشرفاوى "العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر: الأحلام في ثلاث قصص"، فصول، العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٢): ٢١-٢٩.
- (١٠٩) عرس الزين، ص (٦٠).
- (١١٠) نفسه، ص (٦١).
- Richard Wilson "Tayeb Salih's *The Wedding of Zein*. Shieffield (١١١) papers on Literature and Society, Shieffield University.
- (١١٢) نفسه، ص (٩٤).
- (١١٣) نفسه، ص (٩٧).
- (١١٤) انظر:
- Richard Wilson, Op.Cit. 1976.
- (١١٥) نفسه، ص (٩٤).
- (١١٦) انظر يحيى العيد، في معرفة النص، (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣).
- انظر خاصة الفصل الرابع.
- (١١٧) نفسه، ص (٢٢٧).
- (١١٨) نفسه، ص (٢٢٧).
- (١١٩) نفسه، ص (٢٢٨).

- (١٢٠) نفسه، ص (٢٥٩) .
- (١٢١) نفسه، ص (٢٣٤) .
- (١٢٢) انطربوري سوكولوف؛ الفولكلور الروسي: قضاياها وتاريخها، (القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، انظر خاصة ص (١٧ - ٧٥) .
- (١٢٣) نفسه، ص (٢٩) .
- (١٢٤) نفسه، ص (٢٩) .
- (١٢٥) موسم الهجرة الي الشمال ، ص (٢٩) .
- (١٢٦) نفسه، ص (٣٠) .
- (١٢٧) نفسه، ص (٣١) .
- (١٢٨) انظر ألفت ليلة وليلة (بيروت: دار العودة، د. ت) ص (٣٢) .
- (١٢٩) انطربوزيف كونراد؛ قلب الظلام، (ترجمة) نوح حزين (بيروت: دار ابن راشد)
- ١٩٧٩ انظر المقدمة بقلم المترجم، ص (٦٧) .
- (١٣٠) موسم الهجرة الي الشمال، ص (٦٧) .
- (١٣١) نفسه، ص (٧٠) .
- (١٣٢) نفسه، ص (٧٥) .
- (١٣٣) نفسه، ص (٧٥) .
- (١٣٤) نفسه، ص (١١٥) .
- (١٣٥) نفسه، ص (١١٦) .
- (١٣٦) نفسه، ص (١١٩) .
- (١٣٧) نفسه، ص (١٢٠) .
- (١٣٨) نفسه، ص (١٢٦) .
- (١٣٩) نفسه، ص (١٢٨) وما بعدها .
- (١٤٠) نفسه، ص (١٣٢) .
- (١٤١) نفسه، ص (١٤٢) .

(١٤٢) نفسه، ص (١٦٠).

(١٤٣) نفسه، ص (٦٤).

(١٤٤) نفسه، ص (٤٣) وما بعدها.

(١٤٥) نفسه.

(١٤٦) نفسه.

(١٤٧) ضو البيت، ص (١١).

(١٤٨) نفسه، ص (١٩).

(١٤٩) نفسه، ص (٥٣) وما بعدها .

(١٥٠) نفسه، ص (٢٥).

(١٥١) نفسه، ص (٢٥).

(١٥٢) نفسه، ص (٢٧).

(١٥٣) نفسه.

(١٥٤) انظر عون الشريف قاسم قاموس : اللهجة العامية في السودان، الخرطوم : شعبة أبحاث

السودان والمجلس القومي للآداب والفنون، ١٩٧٢ (ص (٧٩١).

(١٥٥) ضو البيت، ص (٢٨).

(١٥٦) نفسه، ص (٢٩).

(١٥٧) نفسه، ص (٣٦).

(١٥٨) نفسه، ص (٣٦).

(١٥٩) نفسه، ص (٣٨).

(١٦٠) نفسه، ص (٣٥).

(١٦١) نفسه، ص (٣٥).

(١٦٢) نفسه، ص (٣٦).

(١٦٣) نفسه، ص (٣٧).

(١٦٤) انظر: Max Luthe, Op. Cit, 1982.

(١٦٥) يصف محمد الملكي إبراهيم هذه العامة بالقالب العامي ويقول: "... (...) وأمثال فرح وديكتوك وحكمه. وقولاته الخالدة وأشعار إسماعيل صاحب الربابة وأبوجروس وود قرشي وود آدم وكتاب الطبقات للفقير ود ضيف الله وكلها مصوغة (هكذا) في قالب عامي احتفظ بسمورته خلال القرون حتى وصل إلينا وانداح بلا عنوان في قائمة التراث الشعبي. " محمد الملكي إبراهيم، مرجع سابق، ص (٦).

(١٦٦) انظر الشاطر بصيلي؛ مرجع سابق.

(١٦٧) انظر الطيب محمد الطيب فرح وديكتوك حلال المشبك (الخرطوم: دار الطابع العربي، د. ت).

(١٦٨) انظر محمد إبراهيم أبو سليم؛ الحركة الفكرية في المهديّة (الخرطوم: الدار السودانية ١٩٧٠).

(١٦٩) يوسف فضل (١٩٧٤)؛ مرجع سابق، انظر خاصة ص (٣) وما بعدها.

(١٧٠) أسئلهم محمد عبد الحي الطبقات في قصيدته " حياة وموت إسماعيل صاحب الربابة انظر محمد

عبد الحي حديقة الورد الأخيرة الخرطوم : ١٩٨٤ م. انظر كذلك صحيفة الأيام الملحق الأدبي ١٤/٦/

١٩٧٩ م. قصة " رجل شفاف " لأحمد الفضل يستلهم فيها إحدى شخصيات الطبقات. أما في المسرح

فنجد مسرحيتي خالد المبارك " هذا لا يكون وتلك النظرة " انظر عثمان الفكي وسعد يوسف، الحركة

للمسرحية في السودان : ١٩٦٧ - ١٩٦٨ م الخرطوم : سلسلة دراسات مسرحية (ب. ت).

(١٧١) مريود، ص (٢٧).

(١٧٢) نفسه، ص (٢٨).

(١٧٣) محمد إبراهيم الشوش، مرجع سابق، ص (٤٦).

(١٧٤) يوسف فضل (١٩٧٤)، مرجع سابق ص (٧).

(١٧٥) انظر جورج لوكاش، الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد الكاظم، بيروت : دار الطليعة

للطباعة والنشر، (١٩٧٨). انظر: خاصة الفصل الثاني، وانظر أيضاً سامية أسعد " عندما يكتب

الروائي التاريخ. فصول المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٢) : ٦٧.

(١٧٦) عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، مرجع سابق.

(١٧٧) نفسه.

- (١٧٨) يوسف فضل حسن (١٩٧٤)، مرجع سابق، ص (١١٧).
- (١٧٩) نفسه، ص (١٢٩).
- (١٨٠) انظر: ضو البيت، ص (١٠١) وما بعدها.
- (١٨١) نفسه، ص ١٣٢ وما بعدها.
- (١٨٢) يوسف فضل حسن، (١٩٧٤) مرجع سابق انظر ص (٦٩)
- (١٨٣) نفسه، ص (٨٤).
- (١٨٤) نفسه.
- (١٨٥) انظر: هريود، ص، (٥٨) وما بعدها.
- (١٨٦) نفسه، انظر خاصة ص (٦٣) ما بعدها.
- (١٨٧) عبد القدوس الخاتم وعبد افادي الصديق حوار مع الطبيب صالح، الإذاعة السودانية - غير منشور.
- (١٨٨) نفسه.

توظيف الفولكلور في أدب الطيب صالح: الغريب الحكيم

مقدمة :

تسود أسطورة الغريب الحكيم بشكل جلي في الثقافات الإفريقية خاصة تلك التي تلاقحت بالثقافة الإسلامية عبر مختلف المراحل التاريخية. والثقافة السودانية واحدة من نماذج هذه الثقافات ، الأمر الذي يفسر بروز الأسطورة في الأدب الشعبي للمجموعات السودانية المتأصلة. ولهذا لم يكن من الغريب ظهور الأسطورة أو بعض موتيفاتها في روايات وقصص الطيب صالح الذي ظل يقترب من الأسطورة ويوظفها توظيفاً جمالياً منذ أعماله المبكرة. وقد واصل هذا التقليد حتى آخر رواياته.

تزخر الثقافات الأفريقية بالعديد من الإشارات لظاهرة الغريب الحكيم في آدابنا الشعبية. وقبل أن نخلو تاريخ معظم الجماعات الأفريقية من الحديث عن الحكيم الذي يظهر فجأة في مرحلة من مراحل تاريخها ، وسرعان ما يصبح واحداً من هذه الجماعة بل يكون ظهوره عاملاً مؤثراً في تغيير واقع الجماعة وتطوره^(١).

وفي السودان سادت ظاهرة الغريب الحكيم في تاريخ الممالك الإسلامية في دارفور وتقلي. وقد أثبت الباحثون والمؤرخون منهم بوجه خاص أنه كان للغريب الحكيم دور جوهري في أسلمة سكان دارفور^(٢) والعديد من المصادر التاريخية تتحدث عن ملامح مصاهرة الغريب للجماعة التي يفد إليها، وغالباً ما تكون هذه المصاهرة هي المدخل لارتباط الجماعات الإفريقية بالأصل العربي^(٣).

كذلك لا يخلو تاريخ قبائل شمال السودان المسلمة من الإشارة لأسطورة الغريب الحكيم. وقد أثبتت الدراسات التاريخية حرص النسابة على اتصال نسب القبائل السودانية بالعرب عامة والنسب النبوي الشريف بوجه خاص^(٤).

وقد اهتم علم الفولكلور بدراسة الأسطورة في الثقافة الإفريقية ، فمثلاً رصد الباحث الفولكلوري سيد حريز ظاهرة الغريب الحكيم في دراستين ، اتبته في الأولى لظاهرة في إطار مبحث له حول العلاقات العربية الإفريقية وذلك من خلال النظر للحكاية الشعبية السودانية^(٥). وفسر الظاهرة كتناج لاتشار الإسلام في إفريقيا. وعنده أن الإسلام في إفريقيا مسئول بدرجة كبيرة عن تشابه وتوحد عادات وتقاليد المسلمين الأفارقة^(٦). ويأخذ حريز كنموذج لهذا التشابه تلك الأنماط الشعبية من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي عادة ما يكون - حسب اعتقاده - "مسلم عربي سالف أتى من خارج الحدود استوطن وسط الأهالي الأفريقيين واختلط معهم وحثهم على الإسلام"^(٧). وما يهنا هنا هو ما أثبتته الباحثة من صفات حميدة يسبغها الجنس الشعبي على الغريب^(٨). ولا شك أن هذه الصفات تتفق مع غيرها من الصفات التي عادة ما تسبغ على الغريب في القصص الشعبي في نماذج أخرى غير تلك التي درسها الباحث^(٩).

في الدراسة الثانية عالج حريز أسطورة الغريب الحكيم مستخدماً أدوات الفولكلور حيث اختار العديد من روايات الأسطورة بالتركيز على جماعات إفريقية ثلاث هي الفور والهوسا والسرغو^(١٠) ولاحظ أن الغريب عادة ما يكون بطلاً ثقافياً CULTURE HERO وربما يكون هذا الغريب خارج نطاق النوع البشري ودل على ذلك بالغريب في أسطورة الدينكا المعروفة باسم "أويل لونقار"^(١١). ومهما يكن من أمر فإن أهم ما خلص إليه حريز في دراسته تلك هو أن العنصر العربي الوارد ذكره في الروايات

المختلفة ليس مقصوداً في ذاته لكن أهميته تكمن في الدور الذي لعبه هذا العنصر في نشر الإسلام كحضارة وكنفاة في أفريقيا^(١٢).

ولهذا وكما يحتقد حريز فإن الدور الذي لعبه العنصر العربي ربما يناط بجماعة أخرى غير عربية شريطة أن تكون ذات وشائج عميقة بالإسلام ، فالإسلام وليس العنصر العربي هو طلاب الجماعات التي أبدعت تلك الروايات في أسطورة الحكيم الغريب.

أما أحمد نصر فقد درس ظاهرة الغريب الحكيم وذلك من خلال منهج توثيقي مدقق لما يزيد على العشرين رواية تعني بالسيرة الهلالية في دار فور^(١٣). وتغطي الروايات حقبة تمتد من منتصف القرن الخامس عشر إلى يومنا هذا (١٩٨٧). يهمننا من هذه الدراسة موتيفة الغريب الحكيم التي تتركز حول أحمد المعقور والدور المهم الذي تعطيه له الروايات في ربط قبائل دار فور بالعنصر العربي وذلك بعد مصاهرته لسلطان دار فور (شاودور شيد) حوالي عام ثمانمائة هجرية^(١٤) وتمننا الصورة الدرامية التي تصور كيف وجد المعقور ملقى في الصحراء جريحاً ووحيداً^(١٥). وتمضي الرواية تتحدث عن قدرات أحمد المعقور ومساعدته للسلطان في إدارة شئون البلاد مما دعي السلطان للإعجاب به ومصاهرته^(١٦) وبذا مهدت الرواية للملح هام متواتر في روايات أسطورة الغريب الحكيم. ركزت اغلب الروايات على المعرفة والاستشارة اللتين حملهما أحمد المعقور وطور بهما المجتمع الذي وقد عليه، وتحدث هذه الروايات عن الملامح الجسمانية لأحمد المعقور مثل الشعر وبياض اللون^(١٧). وهذه الصفات الجسمانية والعقلية ستحملها سلالات أحمد المعقور من بعده.

لقد وفرت لنا العلوم والمعارف المختلفة - خاصة التاريخ والفولكلور حصيلة هائلة من المعلومات لظاهرة الحكيم الغريب ومن هذه الحصيلة يمكن تلخيص الملامح الأساسية كما يلي :-

أ - قدوم الغريب من مكان مجهول.

ب - عادة ما يوجد الغريب في الصحراء أو أي مكان مقفر ظامناً وجريماً.

ج - أصل الغريب يرجع لمناطق ازدهار الثقافة الإسلامية.

د - يحمل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن ملامح الجماعة التي تأويه، وغالباً ما يتسم بالحكمة والجمال والشجاعة والقوة وما إلى ذلك من الصفات الإيجابية.

هـ - يكسب الغريب ثقة زعيم الجماعة وذلك بفضل الإصلاحات التي يقوم بها في الدولة والمجتمع.

و - غالباً ما يختار زعيم الجماعة مصاهرة الغريب.

ز - يجيء غمرة هذه المصاهرة ابن يحمل ملامح الغريب وصفاته المحبوبة ويتولى هذا الابن الحكم ويتوارثه نسله من بعده. واعتماداً على هذه الملامح للغريب الحكيم يصبح من السهل رصد توظيف واستلهم الطيب صالح للأسطورة التي تشكل إطاراً مرجعياً لروايته وقصصه، ولا شك أن فهم العلاقة بين هذه الكتابات وبين الأسطورة يساعد كثيراً على فهم نصوصها. وقد وفق بعض النقاد في هذا الصدد بينما أخفق آخرون كما سنوضح.

الناقد عبد الرحمن الخانجي أفاض في الإشارة لظاهرة الغريب الحكيم في متن دراسة له حول روايات الطيب صالح^(١٨). وقد وفق في رصد الملامح الأساسية للظاهرة خاصة الدور الحائل الذي يلعبه الغريب في تغيير مجتمع (ود حامد). وهو يعتقد أن هذا التغيير "يمثل مرتكزاً من مرتكزات الصراع الدرامي لدى الطيب صالح"^(١٩) ولعل أهم ما خلص إليه الخانجي هو التغيير المعنوي الذي يحدثه هذا الغريب في نفوس بعض أهل القرية، وذلك بحسبان أن الدراسات الأخرى عادة ما تركز على الآثار المادية للغريب، لكن الخانجي تلمس الأثر المعنوي ودلل عليه بالتغيير الذي حدث لحسنة بت محمود بعد زواجها من مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال^(٢٠). وما يهمنا هنا هو أن الخانجي قد

اقترب بعض الشيء من الإطار المرجعي للأسطورة، على الرغم من إشارته العامة لهذا الإطار، حيث يعتقد أن ظاهرة الغريب محققة في الموروث الشعبي في تفكيره الصوفي^(٢١) ولا شك أن الظاهرة كما أوضحنا ليست قاصرة على التراث الصوفي فحسب، كما أنها ليست قاصرة على التراث السوداني وحده فهي موجودة ومحققة في تراث العديد من المجتمعات الإفريقية المسلمة. ولو وفق الخانجي في اكتشاف الأصل الذي أخذ عنه الطيب صالح لجاءت مساهمة أكثر ثراء ودقة.

في جانب آخر وفقت الكاتبة رجاء نعمة بعض الشيء في الإمساك بالملامح الأساسية لظاهرة الغريب الحكيم دون أن ترجع هذه الملامح للأصل أي الأسطورة، وذلك في متن دراستها المطولة حول إبداع الطيب صالح^(٢٢) وهي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي أسمته الغريب الوافد^(٢٣) وتشير إلى أهم معالم الظاهرة وهي مصاهرة الغريب لأهل قرية (ود حامد)، والآثار التي يتركها في مجتمع القرية.^(٢٤) وقد قادها عدم فهم الأسطورة إلى تجاهل ظهور الغريب في قصة دومة ود حامد وكذلك في عروس الزين بل أنها تنفي أية جذور للغريب في هاتين القصتين^(٢٥). وسنوضح خطل هذا الفهم عند تناولنا للغريب الحكيم.

أما الناقد يوسف نور عوض فقد ابتعد كثيراً عن الإطار المرجعي لشخصية الغريب في دراسته لرواية ضو البيت^(٢٦) فهو يشير صراحة إلى فشله في فهم دلالات شخصية ضو البيت وعزا هذا الفشل إلى صعوبة ما سماه بـ "الرمزية".^(٢٧) ومن الطريف حقاً أن الناقد أشار إلى مصدر يبعد كثيراً عن الشخصية وذلك في تشبيهه لضو البيت، حيث يقول: "لقد جاء ضو البيت من النهر واهب الحياة والحضارة إلى هذه البقعة ثم عاد من جديد كأنه تموز استضاق [هكذا] ليث في عروق الأرض الميتة ثم عاد حيث أتى"^(٢٨).

• بالطبع لسنا بصدد حرمان الناقد من تأويلاته لكننا نعتقد أن ثمة علاقة قوية بين

قصة ضو البيت وبين التراث المحلي وبالتحديد أسطورة الغريب الحكيم، ولعل قصور فهم الناقد لهذه العلاقة قاده إلى تقليل القيمة الفنية لرواية ضو البيت بالمقارنة مع الأعمال الأخرى للطيب صالح^(٢٩).

سندرس في الجزء التالي أسلوب توظيف الطيب صالح لأسطورة الغريب الحكيم. وسنلاحظ أن هذه الأسطورة ظلت ماثلة في مساره الإبداعي منذ بدايته الأولى وحتى آخر رواياته. وسنشير للشكل الذي ابتدعه معتمداً على الأسطورة في كل عمل فني على حده ومن ثم نخلص إلى الملامح العامة لهذا التوظيف، وإلى تقوم توظيف العنصر الفولكلوري.

دومة ود حامد:

في قصة دومة ود حامد إشارة مبكرة للغريب الحكيم وهو ود حامد نفسه الذي ستقوم القرية باسمه فيما بعد؛ فود حامد ولي من أولياء الله ينتمي لذلك النفر من الأتقياء الذين يصنعون الكرامات ويلعبون دوراً هاماً في مصائر الناس والمجتمع قاطبة. وقد كانت أولى كرامات ود حامد في هروبه من بطش سيده الفاسق فراراً بدينه^(٣٠). وهذا الفرار نفسه كرامة من كرامات ود حامد. فيعد أن عانى ود حامد من حيروت مالهكة دعا الله أن ينقذه منه، ويعبر الولي ود حامد النهر بكرامة من كراماته حيث يفرض مصلاته التي تعبر به إلى الشاطئ^(٣١). وسرعان ما تعمر البقعة التي عاش فيها ود حامد وتأخذ القرية اسم الولي الصالح^(٣٢). ما يهنا هنا قدوم ود حامد من مكان مجهول ظامناً جائعاً والطعام يأتيه من حيث لا يدرى أحد^(٣٣). تجدر الإشارة هنا إلى أن نشوء قرية (ود حامد) هو تاريخ نشوء الكثير من القرى والمدن السودانية التي عادة ما تنشأ حول خلوة مزار لولي من الأولياء. فالخرطوم نفسها علي سبيل المثال لم تكن سوى محل صغير أقام فيه أحد الأولياء

الذي عبر النهر من توفي إلى هذا المحل "ليبي فيه خلوة يرتادها الصبيان" ومن نار العلم التي أوقدها هذا الولي تخض عمران الخرطوم^(٣٤)

نخلص إلى أن دومة ود حامد تحمل بعضاً من عناصر أسطورة الغريب الحكيم، ويمكن تلخيص هذه العناصر كما يلي:-

أ - قدوم الولي الصالح ود حامد من مكان مجهول.

ب - عاش بمفرده في مكان مهجور.

ج - كسب ود حامد ثقة أهل القرية الذين أصبحوا يؤمنون بكرامته وأصبحت الدومة مزاراً بعد وفاته. لكن الغريب "ود حامد" يحث إلى القرية فاراً بدينه من سيده الكافر، وفي هذا الأمر يتعد الطيب صالح عن الأسطورة التي عادة ما تتحدث عن قدوم الغريب الحكيم من مناطق الثقافة الإسلامية، وهذا لا ينفي أن الولي "ود حامد" يحمل بعضاً من الصفات الروحية للغريب الحكيم وهي انقطاعه للعبادة وزهده كما روت القصة. خلاصة القول أن الطيب صالح اقترب بعض الشيء في قصة دومة ود حامد من أسطورة الغريب الحكيم.

عرس الزين :

وفي عرس الزين تقترب شخصية (الحنين) الولي الصالح نوعاً ما من شخصية الغريب الحكيم ، فالحنين لا يظهر في القرية إلا لماماً وسرعان ما يختفي إلى حيث لا يدري أحد من أهل القرية. ويشير هذا الاختفاء الكثير من الأفاويل^(٣٥). وكولي من أولياء الله كان لا بد أن يكون للحنين العديد من الكرامات التي تعيش في ذاكرة أهل القرية. وقد كان لظهوره المفاجئ آثار بعيدة المدى في مسار الرواية ، فهو قد تنبأ للزین بالزواج من أجمل بنات القرية وهذا ما تحقق فعلاً فيما بعد بزواج الزين لنعمة أجمل فتيات القرية^(٣٦).

وقد توالى كرامات الحنين على مجتمع القرية فأنقذ سيف الدين من موت محقق وغير مجرى حياته وحياة آخرين^(٣٧). ولم تر القرية عاماً رخيماً مثل عام الحنين كما أخذوا يسمونه^(٣٨)، وهكذا أحدث الحنين الغريب الواقعة على "ود حامد" كرامات عدة كان لها أثرها في إحداث النماء والرخاء في القرية. شخصية الحنين إذن تحمل بعضاً من ملامح الغريب الحكيم وهذه الملامح هي :

١- قدوم الحنين من مكان مجهول.

٢- أسلوب حياة الحنين إذ يعيش في بعض الأحيان في الصحراء بمفرده وهذه واحدة من كراماته.

٣- أحدث الحنين أثراً خالداً في (ود حامد) وهذه الآثار تمثلت في الخير الذي فاض على القرية ذات عام مما حدا بأهل القرية تسميته بعام الحنين.

موسم الهجرة إلى الشمال :

الغريب هنا هو مصطفى سعيد الشخصية المحورية التي تهب على القرية من مكان مجهول^(٣٩). ولكنه سرعان ما يتدغم في مجتمعها ويصبح جزءاً فاعلاً فيها. ويروي مصطفى سعيد أن الصدفة وحدها هي التي قادتته إلى "ود حامد" ويهنا هنا الحاجس الذي يدعوه للبقاء في القرية حين يراها أول مرة^(٤٠). فهو كان ضائعاً لا يعرف إلى أين هو ذاهب. وترسو الباخرة ليهبط منها قبالة "ود حامد" ويحدث انتماءه لمجتمع القرية. ويستخدم مصطفى سعيد العلم الذي اكتسبه من الحضارة الأوروبية في تطوير مجتمع القرية، وقد عبر محبوب أصدق تعبیر عن الدور الهام الذي لعبه مصطفى سعيد في المجتمع. وذلك في إجابة لمحبوب حين سأله الراوي عن مصطفى سعيد، يقول محبوب عن مصطفى سعيد : "موته كان خسارة لا تعوض (....) لقد ساعدت قيمة في تنظيم

المشروع. كان يتولى الحسابات، خبرته في التجارة أفادتنا كثيراً (...) كان عقلية واسعة. ذلك هو الرجل الذي كان يستحق أن يكون وزيراً في الحكومة لو كان يوجد عدل في الدنيا " ^(٤١)، حقاً وظف مصطفى سعيد علمه وتجاربه في تنظيم واستثمار أرباح المشروع الزراعي، كما يروي محبوب - فقد كان عائد المشروع إنشاء طاحونة ودكان تعاوي كان لهما أثرهما في استقرار الأسعار وزيادة الأرباح ^(٤٢). خلاصة القول إن حكمة مصطفى سعيد التي تركزت في علوم عصرية ومعارف مستحدثة ساهمت بشكل واضح في ترقية مجتمع القرية الزراعي، ولا شك أن هذه العلوم والمعارف تلاحت مع خبرة وحكمة أهل القرية التقليدية ، تلك الخبرة والحكمة التي تواصلت على مدى قرون من الزمان، وهكذا قدمت ود حامد هذا الغريب الحكيم نموذجاً لتطور وترقية المجتمع البشري باستغلال العلم المعاصر مع الخبرة التقليدية.

للمة دور آخر وإن كان غير مباشر لمصطفى سعيد ألا وهو تأثيره على حسنة التي تزوجها واكتسبت منه بعضاً من ثقافته مما أهلها للتمرد على أعراف وتقاليد مجتمع القرية، فنجدها بعد وفاته ترفض بشجاعة وإصرار الزواج من أول طالب للاقتران بها، وهي لا تكتفي بالرفض فحسب بل تعلن صراحة أنها إذا أجبرت على الزواج من ود الرئيس، أول طالب زواج لها ستقتله وتقتل نفسها. الشيء الذي يحدث فعلاً فيما بعد ^(٤٣)، وقد لمس محبوب التغيير الذي طرأ على شخصية حسنة بعد زواجها من مصطفى سعيد وذلك في قوله مخاطباً الراوي: " لكن الحقيقة أن بنت محمود تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد ، كل النسوان يتغيرن بعد الزواج ، لكنها هي خصوصاً تغيرت تغيراً لا يوصف. كأنها شخص آخر " ^(٤٤) . وبعض محبوب متحدثاً عن التغيير ويخلص إلى أنها صارت " كبنساء المدن " ^(٤٥). فحسنة لم تعد تلك المرأة الريفية بل صارت أقرب للنساء الحضريات، وطالما كان المقام مقام حديث عن الزواج فالاكتمال الأقرب هو أن محبوب

يشير إلى رفض حسنة الزواج من ود الرئيس، وكانت حسنة قد حضرت لوالد الراوي وأخبرته عن رغبتها في الزواج من الراوي، لكن والده الراوي لا ترى في هذا الأمر إلا تحدياً وتمرداً لا تقره وهي تصفه بقولها "يا للحرأة وفراغة العين" ^(٤٦). وتضيف أن سلوكاً كهذا لا يصدر إلا عن "نساء آخر زمن" ^(٤٧) وعلى كل حال ، فإن حسنة صارت شخصاً آخر غير حسنة التي عرفتها القرية وعرفها أندادها مثل محجوب والراوي. وهكذا نلمس الأصداء البعيدة المدى للمعارف والعلوم التي شكلت شخصية الغريب ، مصطفى سعيد. وربما لمسنا في هذا التغيير إرهاباً لتغيير أشمل لإنسان ود حامد - خاصة للأثني.

وهكذا يحدث الغريب الحكيم تغييراً مذهلاً على مستوى الفرد والمجتمع في القرية بفضل العلوم والمعارف التي جلبها معه من الخارج أي أوروبا ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن التغيير يتم بشكل أساسي على المستوى المعرفي والمستوى المادي كما سنوضح فيما بعد. وكما كان مصطفى سعيد غريباً في جوانب حياته بالنسبة للراوي على الأقل ظل غريباً في الطريقة التي يجتني بها من عالم القرية، فقد غرق مصطفى سعيد ذات ليلة صيفية لكن الراوي يشير إلى أن هذا الاختفاء ربما كان انتحاراً أو على الأقل هروباً ، والشيء المؤكد هو عدم ظهور جثة مصطفى سعيد ، ولم يجد أهل القرية سوى الاقتناع بغرق مصطفى سعيد و "أن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يفص بها في الماء" ^(٤٨) لكن الراوي لم يستسلم لهذا الفهم وظلت تراوده الظنون على أن مصطفى سعيد لم يموت غرقاً وظلت نفسه توسوس له حول أمر اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ونلمس هذه الهواجس في قول الراوي: "إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية ، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ملودرامي في رواية حياته. وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح. فإن الطبيعة تكون قد مننت عليه بالنهاية التي كان يريد لها لنفسه" ^(٤٩). وتجدر الإشارة إلى أن

هذه المواجهات التي تراود الراوي لها ما يبررها حيث أن مصطفى سعيد قد قام ببعض التصرفات التي ربما تشير إلى عزمه على الانتحار أو على الأقل الهرب من عالم القرية^(٥٠). وما يهمنا هنا ذلك الغموض الذي يكتنف نهاية علاقة مصطفى سعيد بالقرية فمثلما جاء للقرية دون سابق معرفة وعن طريق الصدفة وحدها اختفى عن عالم القرية وذهب إلى غير رجعة.

لا جدال أن ملامح أسطورة الغريب الحكيم في موسم الهجرة إلى الشمال تبدو باهتة وضبابية بعض الشيء ، وشخصية مصطفى سعيد تحمل قدراً ضئيلاً من موتيفات الغريب الحكيم ، فقد قدم إلى "ود حامد" من مكان مجهول لأهل القرية، وكان من الصعب على الراوي، برغم كل خبرته في النسب، أن يعرف نسب أصول مصطفى سعيد. وقدم مصطفى سعيد من الخرطوم التي تمثل مركز إشعاع حضاري وتقدم مادي بالنسبة لقرية ود حامد، كما ذكرنا. وقد أفاد مصطفى سعيد بمجتمع القرية بكل المعارف والعلوم التي اكتسبها بتعليمه في الخرطوم ولندن، وإذا كان الغريب الحكيم في الأسطورة يأتي بالإسلام أو المعرفة الروحية فإن مصطفى سعيد يأتي بشكل آخر من أشكال المعرفة وهو الشكل المادي، ولا شك أن ارتباط مصطفى سعيد بهذا الشكل على درجة من القوة، فمنذ صغره التحق بالمدارس التي أنشأها الانجليز التي تغذي طلابها بالثقافات العلمانية^(٥١). إضافة لهذا إن مصطفى سعيد يحنّي اختفاءً يكتنّفه غموض كثيف وهذا الاختفاء المفاجئ عنصر جديد ابتدعه الطبيب صالح وأضافه إلى العناصر النمطية لأسطورة الغريب الحكيم. وقد ظل هذا العنصر الجديد يتردد باستمرار، في كتاباته اللاحقة ، كما سنوضح فيما بعد. أما ضو البيت فهي أكثر أعمال الطبيب صالح اقتراباً من اسطورة الغريب الحكيم. وفيها نجد انفسنا أمام توظيف واضح للاسطورة حيث تحمل شخصية ضو البيت بشكل

عام كل ملامح الغريب الحكيم ، فضو البيت غريب وقد على ود حامد من حيث لا يعلم أحد. وكان أول ظهوره جائعاً وحيداً يشكو من جرح عميق في جسده^(٥٢). وتوهم أهل القرية أن هذا الغريب قادم من بعيد وقد يكون "سنحك أو سردار أو حكمدار"^(٥٣) لكنه لم يكن يحمل من العلامات أو الملامح ما يدل على أصله، فوق هذا لا دين له ويرطن بلغة لم تألفها القرية من قبل. لكن أهم ما يميزه هو بياض لون بشرته وعيونه الخضراء، وهذا ما حدا بمفتاح الخزانة أن يخاطبه بـ "جنابك"^(٥٤) وهي اللفظة التي يخاطب بها الذين يعملون بالعسكرية من الأجانب خاصة الانجليز أو الاتراك وجملة القول كان ضو البيت أو ظهوره على (ود حامد) غريباً في شكله وفي لسانه، ولم يكن مسلماً بل كان بلا دين. لكن برغم هذه الغرابة يجد ضو البيت طريقه لمجتمع القرية وسرعان ما يصبح واحداً من أهلها ويعطى اسماً وتقام له جميع طقوس العبور في يوم واحد ويدخل الإسلام ويصاهر أهل القرية بزواجه من فاطمة بنت جبر الدار^(٥٥).

وإذا كانت القرية قد أعطت للغريب وجوداً ومعنى لحياته فهو كذلك لم يدخل عليها فقد عمل بلا كلل في زراعة الأرض، التي وهبتها له القرية، وكان دؤوباً في الزراعة ولم يكتف بزراعة المحاصيل التي عرفتها القرية ولكنه أضاف زراعة محاصيل جديدة كالتيابك الذي أحضر بذرتة معه وكان يسميه الأكسير^(٥٦) وقد وصف عبد الخالق ود حمد بركة ضو البيت وأفضاله على القرية بقوله: "خير الدنيا الحمير عليه [ضو البيت] كأنه يقول للشئ كن فيكون، كان يزرع محاصيل الشتاء في الصيف ومحاصيل الصيف في الشتاء ، ويعمل على مدار الايام لا يكمل ولا يفتقر. جلب شتل النخل أشكال وألوان من ديار المحس لحد بلاد الرباطاب، وعلم الأرض تنبت التنيابك، وعلمنا زراعة البرتقال والموز"^(٥٧).

نلاحظ أن الغريب أفاد بمجتمع القرية بالحكمة التي جلبها معه من موطنه الأصلي أياً

كان هذا الوطن وهذه الفائدة لم تقتصر على الزراعة بل تعدتها إلى مجالات أخرى، فقد كان ضو البيت يسافر إلى حدود مصر ويأتي بأشياء لم تعرفها ود حامد من قبل مثل (الثياب والعطور وألوان من المأكول والمشرب)^(٥٨). إضافة لهذا فإنه طور أسلوب البناء في القرية. فقد درج أهل القرية، قبل ضو البيت على استخدام القش في البناء ولكن بعد حضوره عرفت القرية استعمال الجالوص^(٥٩). ويمكن تلخيص المجالات التي أثرها معرفة ضو البيت لأهل (ود حامد) في الزراعة والبناء وأسلوب الأكل والشرب إضافة لاستخدام أنواع جديدة من الثياب والعطور. وهكذا جنت القرية فائدة جمة من معرفة وحكمة ضو البيت بوجه خاص في الزراعة التي هي عماد الحياة في ود حامد وفي مجالات أخرى تصل برفاهية المجتمع. وينتهي ضو البيت مثل مصطفى سعيد بالاختفاء المفاجئ، ففي يوم مشهود من أيام القرية اختفى ضو البيت في جوف النهر. ومات موتاً جليلاً ظل خالداً في ذاكرة القرية. ويحكى عبد الخالق أنه شاهد ضو البيت يخطو نحو الموت بشجاعة وإقدام "كأنه وطن نفسه على الموت"^(٦٠)، كما يقول عبد الخالق اختفى ضو البيت من عالم القرية وترك لها الكثير وأهم ما تركه بجانب المعرفة والحكمة ابنه عيسى الذي ولدته أمه فاطمة بنت جبر الدار بعد موت أبيه بشهور ثلاثة. وعيسى هذا سيكون له شأن في تاريخ القرية وسيقلب فيما بعد بـ بندر شاه. وسيكون لعيسى سلطة روحية طاغية على مجتمع القرية، ويهمننا هنا أن عيسى برغم كونه ابناً للغريب ضو البيت لكنه يسود قومه وتدور حول شخصيته العديد من الأساطير والحكايات التي ينسجها خيال القرية.

وفي قصة وصول عيسى لزعامة ود حامد نلمس أصداء العديد من روايات أسطورة الغريب الحكيم. في أسطورة الفكى على من جبال التوبة^(٦١) يصل الفكى على إلى قيادة قبيلته بالرغم من أنه ابن الغريب (ألمى) كما تحكى الاسطورة^(٦٢). والفكى على هو ابن مودو ابن ألمى وألمى هو الغريب الذى يقد إلى جماعة الميرى ويصاهاها. وهكذا

خرج الفكى من صلب الغريب (١٣).

نخلص إلى أن رواية ضو البيت تحمل أغلب موتيفات الغريب الحكيم ويمكن تلخيص هذه الموتيفات فيما يلي:

- ١- يجيء ضو البيت الغريب من مكان مجهول.
- ٢- يعثر أهل القرية على الغريب جريحاً وجائعاً.
- ٣- يحمل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن أهل القرية.
- ٤- يكسب الغريب ثقة وود أهل القرية ويصاغرهم.
- ٥- يحدث الغريب اثاراً بعيدة المدى في مجتمع القرية .

وكما ذكرنا من قبل فإن رواية ضو البيت أكثر كتابات الطيب صالح اقتراباً من الأسطورة، لكن الطيب صالح يبتعد عن الأسطورة في أمر جوهرى، فعادة ما يأتى الغريب للمجتمع الذى يفد إليه بالاسلام، لكن الطيب صالح يقلب هذا الأمر ففي الرواية يجيء ضو البيت لقرية (ود حامد) بلا دين،حسبما يروى هو عن نفسه، لكن القرية تدخله في الاسلام وتقيم له جميع طقوس العبور كما ذكرنا.

ولما كانت أسطورة الحكيم الغريب واحدة من أهم الاجناس الفولكلورية التى اعتمد عليها الطيب صالح بشكل أساسى في أغلب إبداعه، فإن تقويم أسلوبه لتوظيف هذه الأسطورة يستحق ان يفرد له جزء خاص. وذلك بالرغم من أننا سنفرد الباب الأخير من الدراسة لتقويم اسلوب توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلورى بشكل عام.

أوضحنا أن الطيب صالح ظل يقترب من الاسطورة تدريجياً منذ أعماله المبكرة كما في قصة دومة ودحامد وأن ملامح الاسطورة بدأت تتضح شيئاً فشيئاً في الأعمال التالية وبالتحديد في عرس الزين، وموسم الهجرة للشمال حتى أصبحت واضحة تماماً في

ضوء البيت. وفي أغلب الحالات كانت شخصية الغريب هي الشخصية المحورية في العمل الفني.

ففى قصة دومة ود حامد تدور القصة حول الدومة والتي أصبحت بجنتابه رمز روحى لكرامات الولى ود حامد وفي عرس الزين تلعب كرامات الخنين دوراً كبيراً في البناء الفني للرواية، والعرس نفسه هو تحقيق لنبوء أطلقها هذا الولى الصالح.

وفي موسم الهجرة إلى الشمال تشكل علاقة الغريب مصطفى سعيد بواحد من أبناء القرية، وهو الراوى، المحور الذى تدور حوله الرواية ولا شك أن كليهما أهم شخصيتين في الرواية، وقد تضاربت الآراء حول أيهما البطل الحقيقي للرواية^(٦٤) ومهما يكن من أمر فإن لمصطفى سعيد دوراً هاماً في بناء الرواية ويظل حضوره قوياً حتى بعد موته أو واختفائه المفاجئ. أما ضوء البيت فهو بلا شك الشخصية المحورية في الرواية لذا أخذ الجزء الأول من بندر شاه اسمه عنواناً للرواية.

نلاحظ أن القرية التي قامت حيث كان الولى "ود حامد" يتعبد، ظلت تأوى الغرباء الذين عادة ما يأتون من أمكنة مجهولة مثل مصطفى سعيد أو يلفظهم النيل مثل ضوء البيت وظلت تحمل ذلك النداء الغامض الذى يجد صدها في داخل من يراها أول مرة. السولى (ود حامد) هتف له هاتف ليفرش مصلاته في الماء وكان أن وقفت به المصلاة في موقع القرية كما ذكرنا. مصطفى سعيد قال ان ثمة حاجس قد هتف في داخله حين رأى القرية أول مرة بأنها هي المكان كما ذكرنا من قبل.

ونلاحظ هنا أن النهر أو الماء هو الوسيلة التي يصل بها الغريب إلى (ود حامد) فالولى ود حامد ومصطفى سعيد وضوء البيت جميعهم وصلوا للقرية بواسطة النيل. ولا شك أن النهر يلعب دوراً هاماً في أدب الطيب صالح ويرجع هذا لأن النهر هو أصل الحياة

ومصدرها في إقليم شمال السودان حيث يفترض أن تقع "ود حامد" التي تخيلها الطيب صالح. وبقدر ما كان النهر وسيلة تربط الغريب بود حامد كان كذلك هو الوسيلة التي بواسطتها يحتفى الغريب عن (ود حامد) كما حدث لمصطفى سعيد وضو البيت . وتجدر الإشارة إلى أن أى منهما لم تظهر جثته مما يوحى بأن الاختفاء موت رمزي قد يوحى بالعودة إلى الأصل أو شيئاً من هذا القبيل^(٦٥).

وبرغم اختفاء الغريب الحكيم، مهما كان أسلوبه فإن الغريب عادة ما يترك أثراً يخلده من بعده وغالباً ما يكون هذا الأثر ذا أصداء بعيدة تظل باقية على امتداد العالم الروائي الطيب صالح. فالولى "ود حامد" ترك أثراً قوياً هو الدومة التي أصبحت بعد موته مزاراً للقوة الروحية التي تعتمد عليها القرية وتدافع عنها، والدومة في نهاية الأمر جزء من وجدان الناس^(٦٦). أما الحنين فقد ظل الناس يذكرون نبوءاته التي تحققت حيث اسموا العام الذي فيه عم القرية الخير "عام الحنين".

أما مصطفى سعيد فقد ترك أثراً واضحاً في اقتصاد القرية وترك أثراً على شخصية حسنة التي أصبحت بعد زواجها منه شخصاً آخر غير تلك التي عرفتها القرية كما ذكرنا.

من كل ما تقدم نخلص إلى أن شخصية ضو البيت حملت أغلب ملامح الغريب الحكيم ، فقد كان ظهوره مفاجئاً لأهل (ود حامد) إذ وجد جريحاً قبالة الشاطئ، وشيئاً فشيئاً صار واحداً من هؤلاء القوم وساهم في تغيير مجتمع القرية التي فاض عليها خيراً عميماً من خبرته وحكمته ، وبصاهر أهل القرية وسرعان ما يحتفى بشكل غامض تاركاً ابنه الوحيد عيسى في بطن أمه.

شخصية ضو البيت إذن هي أكثر شخصيات الطيب صالح اقتراباً من اسطورة الغريب الحكيم، أما الحنين وود حامد ومصطفى سعيد فيحملون بعض أصداء الاسطورة

فحسب . فالحنين والولى ودحامد لا يرتبطان بمجتمع القرية لا بالمصاهرة ولا بالقرابة، وكل ماشدهما إلى المجتمع ذلك الرباط الروحي المتمثل في الإيمان العميق بهما وبكرامتهما. كذلك لا يؤثر هذان الشيوخ الصالحان في المجتمع بشكل مباشر عن طريق الكرامة، وذلك يعنى أن المعرفة والحكمة تتجلى في الكرامات التي تحدث بعد موتهما خاصة ود حامد . أما مصطفى سعيد فقد كان غريباً عن مجتمع القرية ولكن غريته لا تماثل غربة ضو البيت، فالأول سوداني حمأً ودمأً ولا تتعدى غريته غياب رابطة الدم المباشر بأهل ود حامد، لكن ضو البيت يحى من مكان مجهول حيث يلفظه النيل ويوم وحدته القرية كان بمثابة ميلاد جديد فقد ترك خلف ظهره كل ما يربطه بالماضى، وهو الآن طفل كبير بلا اسم ولا دين وكما تتقبل القرية أطفالها الجدد تتقبل الغريب وتعطيه الاسم وتقيم له مراسم العبور وتلقنه الشهادة إيذاناً بدخوله الإسلام وتزوجه إحدى فتياتها . لكن الغريب بقدر ما جاء بلا اسم وبلا دين جاء حاملاً لقدر هائل من المعرفة والحكمة وجاء أيضاً حاملاً خبرة المجتمع الذى قدم منه.

ويلاحظ أن معرفة شخصية الغريب كما جسدها شخصيتا الحنين وود حامد لم تتجاوز البعد الروحي ومنشأه إيمان أهل القرية بالشيخين وكرامتهما، أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد أفادا مجتمع القرية بشكل مادي في مجالات مثل التجارة بالنسبة لمصطفى سعيد والزراعة والمعمار بالنسبة لضو البيت كما ذكرنا.

لما كانت الأسطورة نفسها جنس فولكلورى يقوم على السرد، ولما كانت تضم في داخلها العديد من الأجناس الفولكلورية الأخرى كالشعر والمثل والحكاية الشعبية فإن توظيفها في إطار الرواية المكتوبة يقتضى من الكاتب إدخال العديد من هذه الأجناس الفولكلورية في صلب روايته. وهذا هو عين ما فعله الطيب صالح في توظيفه لأسطورة الحكيم حيث أورد العديد من الروايات التي تشكل في نهاية الأمر الاسطورة وكل رواية

هى حكاية على حدة. ففى قصة ذومة ود حامد نجد الراوى يورد الحكايات المتعددة التى تختزنها ذاكرة القرية حول الغريب الولي ود حامد. ويبدأ الراوى سرد هذه الحكايات بقوله "حدثني أبى نقلاً عن جدى قال..."^(٦٧) وبأسلوب العنونة يعضى الراوى سارداً العديد من الحكايات. ونرى أن كل رواية تتفرع عن روايات أخرى. والراوى نفسه يسمى هذه الحكايات قصصاً حيث يخاطب سامعه قائلاً "اجلس إلى أهل البلدة واستمع إليهم يقصون أحلامهم"^(٦٨) وفى إشارة أخرى يقول "وتسمع المرأة من أهل القرية تحكى لصاحبها"^(٦٩). وهكذا فالراوى يورد روايات شتى لعدة رواة من أهل القرية. كذلك فى موسم الهجرة إلى الشمال يجمع الراوى شتات حكاية الغريب مصطفى سعيد من العديد من المصادر، ونجد مصطفى سعيد يقول للراوى "إنها قصة طويلة لكننى لن أقول لك شيئاً"^(٧٠). وتجدر الإشارة إلى أن القصة التى سردها مصطفى سعيد هى نقطة الارتكاز فى النص الروائى بأسره.

أما فى بندر شاه فنجد كل التفاصيل التى تتعلق بالغريب الحكيم ترد بأسلوب يختلف عن السياق العام للرواية. ويمكن القول أن هناك روايتان تتوازيان هما رواية الغريب الحكيم، التى يرويها عدة رواة والرواية التى يحكيها محميد الراوى الأساسى الذى عادةً ما ينسحب ليترك الفرصة لرواة شهود عيان أو ناقلين عن شهود عيان، فها هو مختار ود حسب الرسول يتندر الروايات ويحكى بحجى الغريب الحكيم وظهوره أول مرة فى القرية، ويقدم الراوى الأساسى مختار بقوله: "قال حسب الرسول فيما روى ابنه مختار"^(٧١) وتحتل رواية مختار حيزاً كبيراً يبدأ بصفحة واحد بعد المائة وينتهى بصفحة واحد وعشرين بعد المئة.

وتبدأ بعد ذلك رواية أحداث العرس الجديد الذى شهدته ود حامد ألا وهو عرس ضو البيت لفاطمة بت جبر الدار، وهذه الرواية تنحى على لسان الرواية الأساسى

وتنتهى رواية العرس لتبدأ حكاية نهاية ضو البيت واختفاءه من عالم القرية ويرويها حمد ود عبد الخالق ويقدم لها الرواى الأساسى، قائلاً: "قال عبد الخالق ود حمد كما يروى ابنه ود حليلة بعد ذلك بأعوام وأعوام"^(٧٧). ونفس الشئ ينطبق على الروايات التى تتناول سيرة عيسى الابن الوحيد لضو البيت فيروى حمد مثلاً المناسبة التى لقب فيها عيسى هذا بـ "بندر شاه"^(٧٨)، وكذلك تناوب العديد من الرواة سرد قصص بندر شاه مع أبنائه وحفيده مريود وتشتمل هذه الروايات على رواية أساسية هى رواية الرجال الثلاثة^(٧٩). فنجد روايات حمد ود حليلة ومختار ود حسب الرسول « والرواية الثانية على درجة من الأهمية تحتوى على وصف لشهود عيان، حيث أن الرواة الثلاثة هم أنداد لبندر شاه وقد عاشوا حادث تمرد أبنائه وانتقلاهم عليه. وتختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى لاشتمالها على عبارات إعجاب وتقدير، فهامو مختار ود حسب الرسول يقول عن بندر شاه أنه "كان عملاقاً دائماً . كان من طينة أخرى" (٧٥) وكما هو واضح فإن الطبيب صالح حرص على إبراد شئى الروايات التى تصور بندر شاه مع ما فى هذه الروايات من تناقض بين، ولا شك أن هذا التناقض مرده إلى كون الأسطورة تعيش فى الذاكرة الجماعية ويتناقلها جيل عن جيل ويفعل الزمن فعله فى محتوى هذه الاسطورة. ولعل أهم رواية حول بندر شاه هى رواية إبراهيم ود طه فمن بين العديد من الروايات التى يوردها الراوى نجده يشير بطرف خفى إلى تفصيليه هذه الرواية دون الروايات الأخرى، فهو يصف إبراهيم ود طه بأنه راوية ثقة فى ود حامد^(٨٠) وصفة الثقة هذه لم يسبغها الكاتب على أى من الرواى عدا ابراهيم ود طه. ولعل أهم ما فى هذه الرواية نسبة (ضو البيت) إلى الحجاز. وتجدر الإشارة إلى أن الانتساب إلى الحجاز بصفة عامة والبيت النبوى الشريف واحدة من أهم مميزات أسطورة الحكيم الغريب، على النحو الذى وصفناه من قبل. على كل يمكن القول ان رواية ابراهيم ود طه تعكس الرغبة الكامنة لدى مجتمع

(ود حامد) بالانتماء لمصدر الاسلام في الحجاز، ولعل هذه الرغبة تفسر حيوية الأسطورة وبقاءها في الذاكرة الجماعية، ولاشك أن الطيب صالح قد وفق في اكتشاف هذا الملمح الهام من ملامح الأسطورة إضافة إلى وعيه بكون الأسطورة أداء فولكلورياً يكتسب وجوده ويتجدد طالما كان يلبي حاجة أساسية في المجتمع.

خلاصة القول أن الطيب صالح خلق من نص تراثي وهو الأسطورة، رواية معاصرة وأن بندر شاه يجزأها قراءة محدثة لأسطورة الغريب الحكيم. ولاشك أن ابتعاث الاسطورة وإعادة صياغتها حيلة فنية بارعة أجادها الطيب صالح لإسقاط رؤيته لواقع بعينه هو واقع (ود حامد)، لكن الطيب صالح ينظر لهذا المجتمع كنموذج للمجتمع الإنساني في كل زمان ومكان. فالطيب صالح يرمي بطرف خفي للفساد الذي لحق بالإنسان من جراء السلطة كما حدث لبندر شاه الذي تمرد عليه أحفاده وقضوا عليه وعلى جيروته، حسبما تروى العديد من روايات أهل القرية. ربما كانت هذه الروايات محض خيال صنعه هؤلاء الرواة البسطاء. والمهم في الأمر أن بندر شاه رديف للسلطة والجبروت، وقد غيرت العديد من الشخصيات في الرواية على إدانة جيروته. فهاهو سعيد عشا الباتيات يحكي أن الحنين جاءه في النوم ليأمره بالذهاب لقصر بندر شاه الذي يصفه الحنين بـ "واحد من سلاطين الدنيا الزائلة. زمان زمان كان موجود" ^(٧٧) وبالطبع لا نحتاج للقول أن رؤية سعيد هي مجرد إسقاط وأن الحنين يقول ما يرغب فيه سعيد ألا وهو الاستخفاف من قتل بندر شاه، وكذلك ذكر الراوي كيف شاهد بندر شاه يعذب أحفاده الذين كانوا يرسفون في الأغلال بينما بندر شاه يجتسى الشراب ^(٧٨) وجملة القول أن شهوة السلطة أفسدت بندر شاه وألبت عليه أولاده الذين انقلبوا عليه فيما بعد وأطاحوا به وامتدت آثار هذا الأمر فشملت مجتمع ود حامد، وقد حدثت أشياء عدة تدل على عمق هذه الآثار، مثلاً: الكاشف ود رحمة قرر فجأة أن يهجر البلد. (....) والإمام رفض أن يصلي بالناس

وقال أنهم جميعاً ملعونون لا ينفع فيهم صلاة ولا وعظ".^(٧٩) وهكذا لم تعد (ود حامد) الآمنة المأدبة كما كانت فقد قلب مجيء الغريب الحكيم الأشياء فيها رأساً على عقب.

إن إسطورة بندر شاه بكل دلالتهما لا تحكى قصة مجتمع (ود حامد) فحسب ولكنها قد تنطبق على أى مجتمع إنسانى تغلب فيه شهوة السلطة على الحاكم ، وتجدر الإشارة هنا إلى مذكره الطيب صالح حول صلة روايته بانتصار شعب إيران على شاه إيران حيث يقول: "إن بندر شاه سياسية وتنبؤية ، وبندر شاه اسم لشخصية أسطورية على الرغم من أن الرواية كتبت قبل سنين أربع لكن يبدو كأننى أكتب على إيران الآن [١٩٧٩]."^(٨٠)

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر مثلاً سيد حامد حريز؛ "العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية"، الثقافة السودانية، العدد الأول، نوفمبر (١٩٧٩): ١-٢١. وانظر أيضاً يوسف فضل حسن؛ مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي: ١٤٥٠-١٨٢٠ (الخرطوم: الدار السودانية: ١٩٧٢).

وانظر كذلك :

Rex O'F ahey; *State and Society in Darfur*, (London: C. Hurst and Company . (١٩٨٠)

(٢) يوسف فضل حسن (١٩٧٢)؛ مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) نفسه ، ص ٢٧.

(٤) انظر مثلاً الفحل الطاهر؛ تاريخ أصول العرب بالسودان (الخرطوم: دار الطابع العربي، (د. ت) وانظر أيضاً عبد الله علي إبراهيم؛ هذا جامع نسب الجمعيين (الخرطوم: معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٨١).

انظر أيضاً :

Robert O. voll; *History of the Khatmiah Tarigah in the Sudan* Ph. D. Thesis, Havard University 1959.

انظر كذلك محمد أدروب أوهاج؛ من تاريخ البجا: الكتاب الأول (الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٨٦) انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها.

(٥) سيد حامد حريز (١٩٧٦)؛ مرجع سابق، ص (١١).

(٦) نفسه، ص (١١).

(٧) نفسه، ص (١١).

(٨) نفسه، ص (١٠-١٦).

(٩) انظر مثلاً، و. هـ هويتلي؛ مختارات من الأدب الأفريقي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة

(١٠) انظر:

Sayyid H. Huriez; " The Regen (sic) of the Wise Stranger". An Index of Cultural Unity in *The Central Bilad al – Sudan* ". In Morimichi Tomikawa (ed.) Sudan Saleh Studies II Today : Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, ١٩٨٦

(١١) نفسه، ص (٢).

(١٢) سيد حامد حريز ، (١٩٧٦) مرجع سابق، ص (١٢).

(١٣) انظر أحمد عبد الرحيم نصر؛ "السيرة الشعبية : رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة الغلالية في السودان". ورقة قدمت لمؤتمر السيرة الشعبية، جامعة القاهرة بالتعاون مع مركز دراسات الشرق الأوسط، القاهرة، يناير ١٩٨٧.

(١٤) نفسه، ص (٧).

(١٥) نفسه، ص (٧).

(١٦) نفسه، ص (٨).

(١٧) نفسه، ص (٨).

(١٨) انظر عبد الرحمن الخانجي، مرجع سابق، انظر خاصة ص (٧).

(١٩) نفسه، ص (٧).

(٢٠) نفسه، ص (١١).

(٢١) نفسه، ص (٧).

(٢٢) انظر رجاء نعمة؛ موسم الهجرة إلى الشمال، دراسة في التحليل النفسي للأدب. أطروحة دكتوراه اختصاص في اللغة العربية وآدابها بيروت، جامعة القديس يوسف، ١٩٨٤.

(٢٣) نفسه، ص (٢١٠).

(٢٤) نفسه، ص (٢١٠).

(٢٥) نفسه، ص (٣١٢).

(٢٦) انظر يوسف نور عوض؛ الطيب صالح في منظور النقد النبوي، جدة: مكتبة العلم، ١٩٨٣.

انظر خاصة صفحات (١٨٣ - ١٩٥).

(٢٧) نفسه ، ص (١٩٥).

(٢٨) نفسه، ص (١٩٤).

(٢٩) نفسه، ص (١٨٢).

(٣٠) انظر: دومة ود حامد ، ص (٤٦).

(٣١) نفسه، ص (٤٦).

(٣٢) نفسه، ص (٤٦).

(٣٣) نفسه، ص (٤٦).

(٣٤) محمد إبراهيم أبو سليم؛ تاريخ الخرطوم (الخرطوم: دار الإرشاد، ١٩٧١، ص (٥).

(٣٥) عرس الزين؛ انظر خاصة ، ص (٣٥).

(٣٦) نفسه ، ص (٦٧).

(٣٧) نفسه ، ص (٦٥).

(٣٨) نفسه ، ص (٨١).

(٣٩) صفة الغربة هي أول ما يعرف الراوي عن مصطفى سعيد ، وذلك حين سأل الراوي أباه عن حقيقة مصطفى سعيد ، يقول الأب " مصطفى ليس من أهل البلد ولكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام . " انظر مرسوم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٠).

(٤٠) يقول مصطفى سعيد: " كنت طول حياتي أشتاق للاستقرار في هذا الجزء من القطر (شمال السودان) لا أعلم الأسباب. وركبت الباعرة وأنا لا أعلم وجهتي ولما رست في هذا البلد (ردحامد) أعجبتني هيئتها وهجس هاجس في قلبي هذا هو المكان ". انظر: موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٦).

(٤١) نفسه، ص (١٠٤ - ١٠٥).

(٤٢) نفسه ، ص (١٠١).

(٤٣) نفسه « انظر ، ص (١١٩) وما بعدها.

(٤٤) نفسه « ص (١٠٤). انظر في هذا الصدد دراسة جيدة لسلوك حسنة كتبتها إيفلين العنّاد

- (٤٥) موسم الهجرة إلى الشمال ، ص (١٠٤).
- (٤٦) نفسه ، ص (١١٩).
- (٤٧) نفسه ، ص (١١٩).
- (٤٨) نفسه ، ص (٦٤).
- (٤٩) نفسه ، ص (٧٩).
- (٥٠) نفسه ، ص (٧٨).
- (٥١) يصف الطيب صالح على لسان مصطفى سعيد روايات استغراق مصطفى سعيد في هذا الحكاية لعبارات رمزية وذلك بعد أن ارتدى قبعة لرجل (إنجليزي، يقول مصطفى سعيد (...) فغاب وجهي كله فيها [القبعة] انظر موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٤٤).
- (٥٢) ضو البيت ص (١٠٨).
- (٥٣) نفسه، ص (١٠٨).
- (٥٤) نفسه، انظر ص (١٣٣)، وما بعدها.
- (٥٥) ضو البيت، (١٣٤)
- (٥٦) نفسه، ص (١١٦).
- (٥٧) نفسه، ص (١٣٤).
- (٥٨) نفسه، ص (١٣٤).
- (٥٩) نفسه، ص (١٣٤).
- (٦٠) نفسه، ص (١٣٢).
- (٦١) انظر: عواطف عبد السيد: مقاومة جبال النوبة للحكم الثائي: حركتنا الفكي على (١٩١٥) والسلطان عجبنا (١٩١٧)، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الافريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم – معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، أبريل (١٩١٧)، بطل الجبال الفكي على ود المي، لكتابتها أحمد شيخ الدين الزاكي – سلسلة المكتبة الابتدائية (الخرطوم: وزارة التربية والتعليم العالي،

(٦٢) عرافط طه عبد السيد؛ مرجع سابق انظر خاصة ص (٤٠) وما بعدها.

(٦٣) نفسه، ص (٤٢).

(٦٤) انظر:

Ali Abdalla Abbas, "The Father of Lies: The Role of Mustafa Sa'eed as Second Self in Season On Migration to the North, In Mona Amyuni (1985) *Op. Cit. Pp. 27-38*.

(٦٥) يقول مختار عجبوبة عن اختفاء مصطفى سعيد "حقق مصطفى سعيد الخلود بإرادة الموت الذي طالما بحث عنه، وثقافته وشهاداته غرق في النيل، وذاب لبواحه مصر هذه الثقافة التي أصبحت جزء (هكذا) منه وتحملت كل ذرة من ماله. " انظر مختار عجبوبة (١٩٧٢)، مرجع سابق، ص (٢٠٤).

(٦٦) انظر : موسم الهجرة إلى الشمال، ص (١٢٠)، وما بعدها.

(٦٧) دومة ود حامد، ص (٤٦).

(٦٨) نفسه، ص (٢٩).

(٦٩) نفسه، ص (٣٩).

(٧٠) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٤٣).

(٧١) ضو البيت، ص (١٠١).

(٧٢) نفسه، ص (١٣٢).

(٧٣) نفسه، ص (٣٤)، تجدر الإشارة إلى أن ثمة خطأ يتكرر في أغلب طبعات ضو البيت وهو ذكر اسم عيسى بدلاً عن حمد الذي يبدأ الرواية ويواصلها وليس عيسى لأن القصة ترد على لسان حمد الذي يذكر منها قوله: "وكان مختار كل ما يلقاني (....) يقول لي ياود حليلة .." انظر ضو البيت ص (٢٥).

(٧٤) نفسه، انظر ص (٧٢)، وما بعدها.

(٧٥) نفسه، ص (٧٦).

(٧٦) مريود، ص (٥٥).

(٧٧) ضوء البيت، ص (٦٥)

(٧٨) نفسه، انظر ص (٤٩).

(٧٩) نفسه، ص (٧٥).

Nadia Hijab "Meet the Maker of Arab Mythology", *Middle East* June, (1979), P.68.

تقويم توظيف الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح

مقدمة :

حاولنا فيما سبق تحديد الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح. ودرسنا أسلوب توظيفه لهذا الجنس، وعالجنا محاولات توظيف الجنس في سياق الابداع الروائي. تبقى أمامنا الآن دراسة القيمة الجمالية لهذا التوظيف ومعرفة إلى أي مدى أثرى هذا الابداع.

لابد من الإشارة للمصطلح هام في هذا التوظيف وهو الطريقة التي يستخدم بها الطيب صالح العنصر الفولكلوري في الإشارة لبعض الأجناس الفولكلورية كالشعر والكرامة والمثل، فإن هذا لا يعني وضوح هذه الأجناس في سياق النص الإبداعي حيث أن العنصر الذي اعتمد عليه الطيب صالح كثيراً وهو الأسطورة يصعب اكتشافه ووضع الإصبع عليه، فالطيب صالح على عكس العديد من معاصريه من كتاب الرواية والقصة لا يعطي القارئ مفاتيح ترشده لترجمة أو قراءة الإبداع وفق منظور خاص، فتنمة روائي مثلاً يستخدم العنصر الفولكلوري بوضوح بدون موارد. نجيب محفوظ مثلاً في روايته ليالي ألف ليلة وليلة^(١) يعطي بعض المفاتيح والإيماءات لقراءة محددة، فالتعنوان يقود القارئ إلى النص التراثي المعروف ألف ليلة وليلة، ناهيك عن شخصيات الرواية المأخوذة جميعها من هذا النص مثل شهر زاد وقهرمانة وعبد الله الري وعبد الله البحري^(٢). وكاتب آخر مثل جمال الغيطاني يلجأ لمعارضة التراث لخلق نص جديد كما في معارضته لنص تراثي هو

بدائع الزهور لابن إياس^(٣) أما الطيب صالح فهو عادة ما يدمج العنصر الفولكلوري في سياق إبداعه أو يعيد صياغته بشكل جديد كما أوضحنا. وفي كلتا الحالتين فهو يستخدم العنصر الفولكلوري ببراعة تامة. يجدر بنا قبل الخوض في هذا التقويم الإشارة لبعض المعالم المهمة والجوهرية في عالم الطيب صالح الروائي.

من أهم هذه المعالم الوحدة الفكرية والفنية التي يتميز بها هذا العالم ، فالعديد من الأدلة توضح هذا الأمر، ومن أوضح هذه الأدلة ارتباط الروايات والقصص ببعضها البعض في قالب فني واحد هو ما يمكن تسميته بالرواية الكبيرة. وهذه الرواية الكبيرة تتشكل أساساً من القصص القصيرة حفنة تمر^(٤)، نخلة على الجدول، دومة ود حامد وعروس الزين إضافة إلى روايتي موسم الهجرة إلى الشمال وبندر شاه^(٥) وجميع هذه الأعمال صدرت على التوالي وقد عاجلت هذه الرواية الكبيرة المجتمع التخيلي الذي صنعه الطيب صالح في القسرية الوهمية "ود حامد"، في هذه الرواية الكبيرة حرص الطيب صالح على الحفاظ على تسلسل تاريخ القرية وتاريخ سكانها. ويمكن الاستدلال على وحدة الرواية الكبيرة بالوحدة التي نجدها في المكان والأحداث والشخصيات.

وحدة المكان تتمثل في قرية "ود حامد" وهي المكان الثابت في الرواية الكبيرة والقرية كانت أصلاً مكاناً مهجوراً حضر إليه الولي ود حامد أول مرة فاراً بدينه، كما ذكرنا، ومنذ البداية كان المكان يحمل قوة غامضة وآسرة، وكأنما أخذ المكان من الولي ود حامد شيئاً من طاقته الروحية. وبالطبع لم يكن بد من إطلاق اسم الولي الصالح على المكان تيركاً بكراماته.

وتجدر الإشارة إلى أن إطلاق اسم الولي على المكان تقليد شائع في أواسط السودان وتوجد العديد من الأمكنة التي تحمل أسماء الشيوخ والأولياء الذين ارتبطوا بها بشكل أو بآخر. والخرطوم نفسها كما ذكرنا لم تكن سوى خلافاً مهجوراً قدم إليه أحد أولياء الله

وأوقد فيه ناراً لقراءة القرآن، وكذلك نجد في أقصى شمال البلاد قرية عكاشة التي تحكي عنها الروايات كرامة قدوم الولي عكاشة إلى المكان الذي تقوم عليه القرية حالياً^(٩). ويلاحظ هنا أن النهر الوسيلة التي يعبر بها الولي إلى حيث يقيم ويأخذ المكان اسمه فيما بعد. ونفس الشيء حدث مع ود حامد الذي فرش مصلاته في النهر ووصلت به إلى حيث قامت (ود حامد) كما ذكرنا. وهكذا يمكن القول أن الطيب صالح في تسجيله لتاريخ قريته الوهمية يقترب كثيراً من وقائع وتواريخ المدن والقرى السودانية. ومنذ بروز قرية (ود حامد) إلى عالم الوجود ظلت تجذب الناس إليها خاصة الغرباء، وها هو مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال يتحدث عن المهاجر الذي هتف في داخله حين رأى القرية أول مرة^(١٠). أما ضو البيت في رواية ضو البيت فإن النهر يلفظه قبالة ود حامد حيث يتشله حسب الرسول ليصير فيما بعد واحداً من أهل القرية^(١١). وهاهو عبد الحفيظ في ضو البيت يتحدث عن محميد الذي طالت غيبته عن ود حامد قائلاً "محله (محميد) وين، محله هنا، إن طال الزمن أو قصر ياهو دا محله"^(١٢).

ويلاحظ أن العودة إلى ود حامد بعد غياب طويل عنها، سمة عامة في إبداع الطيب صالح. ونجد أن اثنين من أهم كتاباته تبدأ بالعودة بعد الغياب وهذه الأعمال هي موسم الهجرة إلى الشمال وبندر شاه بجزأها. يقول الراوي في مستهل موسم الهجرة إلى الشمال "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام على وجه التحديد"^(١٣). أما في ضو البيت فنجد محبوب يخاطب الراوي قائلاً "غيبتك طالت من البلد"^(١٤). ونفس الشيء نجده في مريود التي تبدأ بمونولوج داخلي يحاول فيه محميد إحياء علاقته بـود حامد ويلخص حنينه الفاجع إليها بقوله: "عصارة الحياة كلها في ود حامد"^(١٥). وفي جميع هذه الحالات نجد محاولات القادم من الغربة للتأقلم مع المكان أي (ود حامد) التي تظل باقية ودائمة بكل رموزها وتفاصيل شخصيتها كالنهر والدومة. ولهذا لم يكن

من الغريب أن تكون هذه الرموز هي أول من يثنها الراوي في مريود شوقه بعد غياب اشتاق فيه إلى (ود حامد) ^(١٣).

نخلص إلى أن المكان هو الأمر الثابت في كتابات الطيب صالح ^(١٤) ويمكن القول أن المكان هو الشخصية المحورية في الرواية الكبيرة. فعلاقات الشخصيات خصوصاً علاقة جغرافية و ليست علاقة دم، فالمكان ربط الولي ود حامد بأهل القرية، وهو الذي ربطهم بمصطفى سعيد وبضو البيت. وللمكان حضور خاص وطاق في هذه الرواية، هو بؤرة النص ومركز الثقل ^(١٥). وقد انتبه النقاد لأهمية المكان عند الطيب صالح، فنجد رجاء نعمة تتوقف عند ما تسميه بالقوة السحرية الهائلة لقرية ود حامد وتقول عنها أنها "أشبه ما تكون بالكون في ولادتها ونشأتها" ^(١٦).

ولعل قرية (ود حامد) تذكرنا بمقاطعة "اليوكتاباتاوا" الوهمية التي خلقها الروائي المعروف وليام فوكنر وعالج عالمها في أكثر من رواية له ^(١٧)، وقد ظلت هذه المقاطعة الوهمية بالنسبة لفوكنر "أكثر من مكان عرفه وأنس له وأصبح في طوعه أدبياً" ^(١٨). كذلك كانت (ود حامد) للطيب صالح حيث مثلت بعالمها السحري والغامض هذه الأشياء مجتمعة.

ثمة أشياء يظل الطيب صالح يذكرها مراراً من حين لآخر طوال الرواية. ومن أهمها علاقة الراوي محميد بحمد الذي يشير له منذ الوهلة الأولى بالجد وليس باسمه، وربما يقصد الطيب صالح التركيز على كون الجد مؤسسة قائمة بذاتها أهم ما يميزها وضعها في نسق القرابة، حيث تأتي بعده مؤسسة الأب وكلاهما يعبر عن السلطة خاصة في مجتمع مثل مجتمع (ود حامد) الذي تقوم أعمدته على الأسرة الممتدة. وما يهمنا أن ملمح علاقة الراوي بالجد من الملامح المهمة على امتداد الرواية الكبيرة بل أن هذه العلاقة تؤثر تأثيراً واضحاً على مسار حياة الراوي ففي قصة حفنة تمر نرى الراوي طفلاً يؤثره الجد على

سائر أحفاده، ويسهب الراوي في وصف علاقته الحميمة بالجد^(٢١). ويمكن القول أن هذه القصة تحمل بذور وإرهاصات العلاقة بين الجد والراوي التي تتطور مع تطور البناء الدرامي للرواية الكبيرة، في موسم الهجرة إلى الشمال نرى هذه العلاقة وقد صارت أكثر قوة ومتانة، والراوي بعد أن صار رجلاً ناضجاً ما يزال إعجابه بالجد قوياً وصادقاً. وموسم الهجرة إلى الشمال تفرد حيزاً كبيراً تصور فيه شخصية الجد في إطار علاقته بأنداده ورصفاته مثل ود الريس وبكري وبنت مجدوب^(٢٢). وفي سياق هذا الوصف يعبر الراوي عن نظرته للجد ويراها مثل "شجيرات السيل التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة"^(٢٣). وفي ضوء البيت يعيد الراوي للأذهان ما حدث من قبل بين الجد وبين مسعود حول حصاد التمر، ويقول "وقد كان حصاد التمر كما ورد في تلك القصة ونقله بالجمال والحمير، وما كان من أمري مع جدي"^(٢٤)، والإشارة هنا لأمر ذكر فيه قصة حفنة تمر، ولكن هذه العلاقة الحميمة تفتقر وتضعف في مريود إذ نجد الجد يقف حائلاً دون زواج الراوي من مريم التي عشقها، وهذا الرفض بداية لانقسام العلاقة بين الجد والراوي وبداية لتأثيرات هائلة على حياة الراوي فيما بعد^(٢٥).

نلاحظ أيضاً بعض الأحداث التي تكون أقرب للألغاز في جزء من الرواية الكبيرة، لكن القارئ يجد حلاً لها في جزء لاحق. مثلاً قصة الغريب الذي ظل يظهر ويختفي في ذلك الفجر حين اجتمع أهل القرية في المسجد، وذلك في رواية ضوء البيت الراوي يحكي ما حدث ذلك الفجر ويقول "وفي الركن الأيسر من النافذة كان يجلس رجل لحضوره أثر لم يستطيع أن يميزه [محبوب] سأل عنه عبد الحفيظ فقال أنه لا يعرفه"^(٢٦). ومحميد أيضاً رأى الرجل الغريب ولكنه لم يتبين ملامحه^(٢٧). أما سعيد عشا البايات فيقول إن الرجل الغريب اختفى ولا خير ولا أثر "وهكذا يظل الرجل الغريب .. لغزاً لأهل (ود حامد) وللقراء على السواء لكن الطاهر ود الرواسي يحل اللغز قائلاً أنه هو

ذلك الشخص، ونجد هذا في آخر جزء من الرواية الكبيرة. في القصة القصيرة الرجل القبرصي فالراوي بعد سنوات طويلة من ذلك الحادث يسأل الطاهر عن غيابه عن المسجد ذلك الفجر المشهود في تاريخ القرية ويفاجئه الطاهر ود الروسي قائلاً أنه لم يكن غائباً بل كان واقفاً عند الشباك^(٢٧).

إن أسطورة الغريب الحكيم هي بلا شك الحدث المركزي في الرواية الكبيرة. وهي النواة الأساسية التي خرجت منها الرواية، وما فتئ الطيب صالح يعيد صياغة الأسطورة في كل مرة بشكل مغاير. ويمكن القول أن هذه الأسطورة هي النغمة الأساسية في سيمفونية الرواية الكبيرة، وقد بدأت هذه النغمة خافتة وضعيفة في الأعمال المبكرة للطيب صالح. ففي القصة القصيرة دومة ود حامد يظهر الغريب لأول مرة وفي القصة القصيرة الطويلة عرس الزين نجد (ود حامد) وقد كبرت وأصبحت تضم العديد من الأسر والأفخاذ والبطون، وتعددت العلاقات الاجتماعية ويظهر غريب آخر هو الحنين الذي يشده رباط خفي إلى عالم (ود حامد).

في موسم الهجرة إلى الشمال تجذب (ود حامد) بقومها الغامضة غريباً من طراز آخر هو مصطفى سعيد. فالغريب هذه المرة ليس هارباً بدينه ولكنه هارب من تاريخه وذكرياته وباحثاً عن عالم يعطيه معنى لوجوده. فإذا كان الولي "ود حامد" قد هرب بدينه فإن مصطفى سعيد هرب بشروعه وآثامه؛ ربما ليتطهر في قرية (ود حامد). يجيء مصطفى سعيد من (لندن) قلب الحضارة المادية^(٢٨)، ويقدر ما تعطي القرية لمصطفى سعيد من أمان وطمأنينة كذلك أعطاها مصطفى سعيد من علمه ومعرفته.

أما في ضو البيت فنحن مع غريب من طراز آخر بلا اسم ولا تاريخ ولا دين ولا يعرف أحد من أي مكان جاء. بل ويكون من الصعب معرفة موطنه وهو بلا شك لا يمست لاهل (ود حامد) بصلة، ويحمل صفات جسدية تختلف جملة وتفصيلاً عن الملامح

النمطية لأهل (ود حامد) كما ذكرنا. وهذا الغريب سرعان ما يندغم في مجتمع (ود حامد). ومثل (مصطفى سعيد) يعطي (ضو البيت) للقرية الكثير من عرقه وكدحه ويحدث للقرية تغيير هائل بفضل هذا الجهد. ولكن ضو البيت سرعان ما يختفي في النهر كما هو الأمر مع مصطفى سعيد.

يهمنا فيما سبق الدور الذي يلعبه الغريب في عالم (ود حامد) ولا شك أن ثلاثتهم الولي (ود حامد) و (مصطفى سعيد) و (ضو البيت) يجسدون شخصية الغريب الحكيم. ويمكن اعتبار ضو البيت وسيطاً بين ود حامد ومصطفى سعيد، فالولي ود حامد يعبر عن الطاقة الروحية التي تتجلى في كراماته بينما يعبر مصطفى سعيد عن الطاقة المادية، لكن ضو البيت يجمع بين الطاقة المادية والطاقة الروحية، فهو يكتسب سطوة روحية اسبغها عليه أهل القرية. وقد نعمت القرية من خير الطاقة الروحية لود حامد، ونعمت أيضاً من الطاقة المادية لمصطفى سعيد، لكن مصطفى سعيد ودون أن يقصد غرس بذور العنف في مجتمع القرية وذلك بتأثيره على شخصية "حسنة" فالقرية عرفت القتل بفعل العنصر النسائي، كما يحدث في قتل "حسنة" لود الرئيس واتحارها بعد ذلك. وكل هذا يرهص إلى تفكك سيصيب مجتمع القرية فيما بعد. لكن القرية كانت قادرة على التماسك بعض الشيء فقد تم دفن الموتى دون بكاء والنساء اللاتي هزهن الفاجعة أمرن بعدم البكاء^(٢٩). وهكذا يبدأ المجتمع في التفكك والتحلل في ضو البيت فالعنف الذي غرس بذوره مصطفى سعيد في موسم الهجرة والذي نلمسه في تمرد "حسنة" ضد العرف والتقاليد، هذا العنف ازداد ضراوة وأخذ طابعاً آخر في ضو البيت، والراكز التي يقوم عليها المجتمع بدأت تهتز الواحدة تلو الأخرى، فها هو جيل الشباب يتمرد على الآباء، ومحجوب وجماعته ما عادوا أصحاب الأمر والنهي كما كانوا أصحاب الحل والعقد

و"كانوا الرجال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحل بالبلد. كل عرس هم القائمون عليه، مأتم هم الذين يرتبونه وينظمونه" (٣٠).

لكن الأمر اختلف كثيراً في ضو البيت فالطريفي وجماعته أخذوا السلطة من محجوب وجماعته (٣١) ومحجوب لم يعد ذلك الشخص المهاب بل أصبح "حيا كميث" كما يقول ود الرواسي (٣٢)، لقد تمرد أولاد المدارس وجيل الشباب ضد سلطة الآباء التقليدية (٣٣). وإذا كان هذا التمرد قد أخذ شكلاً أكثر سلماً تجسد في الهزيمة المعنوية لجيل الآباء، إلا أن ثمة تمرد آخر يأخذ شكلاً أكثر عنفاً وضراوة، وهو تمرد أبناء بندر شاه ضده ذلك لأن الأب أثر حفيده مريود عليهم، كما تقول إحدى الروايات في القرية (٣٤). إن هذا التمرد له دوافعه ومبرراته حيث أن أغلب أهل القرية يعرفون مدى القهر الذي مارسه بندر شاه ضد أبنائه (٣٥). وهذا العنف له آثار بعيدة المدى في مجتمع القرية فقد اهتزت الكثير من المسلمات وانقلب ناموس القرية رأساً على عقب وحدثت أمور لم تألفها القرية من قبل، "الكاشف ود رحمة الله رغم تقدمه في السن قرر فجأة أن يهجر البلد. رفض الإمام الصلاة بالناس (...) ثار من لا يثور وشاخر من لا يشاخر" (٣٦). ولم تعد (ود حامد) هي (ود حامد) وكل هذا بسبب الغريبين مصطفى سعيد ومن بعده ضو البيت، وقد اختلفت أشكال العنف ولكنها جميعاً تعبر عن التمرد والرفض، "حسنة" تمردت ضد العرف برفضها الزواج من ود الرئيس، وأدى رفضها هذا إلى مقتلها هي وود الرئيس. ولا شك أنها كانت مؤهلة بقدر ما لهذا الدور الفاجع وذلك بحكم شخصيتها القوية الأسرة، ونلمس بعضاً من هذا في سلوكها وهي زوجة لمصطفى سعيد وسلوكها بعد وفاته (٣٧) كما ذكرنا.

أما الطريفي ورصفاه من جيل الشباب فقد تمردوا على سلطة الأب وهددوا بهذا التمرد واحداً من أعمدة مجتمع القرية، ولم تعد مؤهلات السلطة مثل السن أو الخبرة ترفع

الشخص إلى قمة السلطة، ولعل الطيب صالح يومئ هنا إلى خطر أمر وافد هو الديمقراطية على مسلمات وقوانين المجتمع، ولعله يقول أن المعرفة الوافدة على القرية وهي المعرفة نفسها التي اكتسبها الطريفي ورصفاؤه بالمدرس والتعليم النظامي أضحت تشكل خطراً على مجتمع القرية.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن للغريب دوراً حاسماً في تماسك أو تفكك مجتمع ود حامد فالوليين الصالحين ود حامد والحنين عملاً بشكل غير مباشر عبر كراماتهما التي تواصلت بعد موتهما على وئام القرية وتربط مجتمعهما. أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد كان لهما آثار واضحة في تفكك هذا المجتمع. ويمكن القول أن الغريب المشيع بروح الدين له أثر إيجابي على العكس تماماً من ذلك الغريب الذي لا صلة قوية له بالدين مثل مصطفى سعيد وضو البيت إلى حد ما. ونلاحظ هنا ثمة إشارة للطيب صالح حول الدور الإيجابي للقيم الروحية عامة والدين بوجه خاص في المجتمع الذي حاول معالجته روائياً. الراوي في قصة دومة ود حامد يتحدث عن أهمية القيم الموروثة مؤكداً أنها يمكن أن تستمر دون أن تصادم القيم الوافدة، وذلك في قوله " الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعاً أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء. يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومخطة الباخرة " (٣٨).

على أية حال إن الطيب صالح يصوغ الرواية الكبيرة من ركام هائل من الجنس الفولكلوري، يدخل فيه السيرة الدينية والندبة والكرامة وغير ذلك. ولا شك أن هذا الركام ما زال ماثلاً في وجدان إنسان شمال السودان وبوجه خاص في مناطق جماعة الشاذلية والجماعات العرقية المتناحرة لهم، حيث البيئة التي يعالجها الكاتب، ونلاحظ أنه خلق أسطوره الخاصة معتمداً بشكل جوهري على الجنس الفولكلوري ذي الظلال الدينية الذي يصبغ قوة روحية على الأفراد خاصة الأولياء والشيوخ.

في واقع الأمر لم يستعد الطيب صالح في أسطوره هذه عن الحقائق والشواهد التاريخية، وذلك بحسبان أن أسطوره الخاصة متترعة أصلاً من الثقافة الشعبية التي تنكس بدورها على حقائق تاريخية. فالغريب الحكيم في الكثير من أجزاء السودان وفي شماله خاصة إنتاج فولكلوري وصياغة شعبية لوقائع تاريخية تتعلق بانتشار الإسلام في السودان. ففي شمال السودان مثلاً تؤكد الوقائع التاريخية قدوم محمد عثمان الكبير زعيم الختمية من الحجاز وهناك ثمة شواهد تؤكد انتسابه للبيت الشريف^(٣٩). يتحدث هولت HOLT مثلاً عن قدوم آل المرغني للسودان من مكة والطائف منذ منتصف القرن الثامن عشر^(٤٠) وفي جانب آخر يشير مكّي شبكة إلى دخول المرغني الكبير منطقة سنار في عام اثنين وثلاثين ومائتين وألف من المحجرة بعد مروره بدنقلا وكردفان^(٤١). أما فول VOLL فيذهب إلى انتقال مركز ثقل الطريقة الختمية من الحجاز إلى السودان في القرن التاسع عشر^(٤٢). كذلك تحدثت العديد من المصادر عن كرامات المرغني بأنه "كان من أهل الأحوال الصادقة والبركة الطاهرة والمكاشفات الخارقة"^(٤٣). ويورد فول إحدى كرامات الحسن^(٤٤).

يهمنا من كل ما سبق اتفاق هذه الكتابات حول أمور ثلاثة في تاريخ الختمية هي قدوم المرغني الكبير من الحجاز، ونسبته إلى البيت النبوي، وانتشار الطريقة الختمية في السودان بفضل صفات مؤسسها كالقدرة على صنع الكرامات.

كان من الطبيعي أن يحتزن الذهن الشعبي هذه الوقائع التاريخية ويعيد صياغتها في العديد من الأجناس الفولكلورية كالمدايح والكرامات والندبة والأغاني الشعبية خاصة أغاني النساء، فهناك ديوان ضخم من الأماديع التي كتبت في أسرة آل المرغني وزعمائه^(٤٥). فالمداح الخليفة الترابي يمدح محمد عثمان المرغني بقصيدة طويلة جاء فيها:

يارب أرض عن الختم الذي ظهرا

بين الأماجد والسادات والأمرا

سلالة من رسول الله عترته

بالله تالله حقا ليس فيه مرا

وفي جانب النديهة تنده نساء الشايقية " راجل مساوي " (٤٦). ويقصدن السيد

على الميرغني الذي ولد في قرية مساوي مركز مروفي وهو الميرغني الكبير، وكذلك

يستغيث رجال الشايقية بالسيد الحسن في أغاني العمل قائلين :

يا سيد احسن يا ود عثمان إن شاء الله عاد بعد الخراقي ابني حيشان

أسوي السبيل أب جر واسوي الخلوة عقبان (٤٧).

نخلص إلى أن العقل الشعبي راكم تراثاً ضخماً حول سيرة (آل الميرغني) وصور

هذه الأسرة كما يروق له لكن دون الابتعاد كثيراً عن الشواهد التاريخية (٤٨). تجدر

الإشارة إلى أن الطريق كان ممهداً أمام هذا العقل الشعبي لربط الزعامة الدينية بالبيت

النسبي على عكس ما حدث في بعض الحالات حيث ليست ثمة رابطة أصلاً بين أسرة

الولي أو الشيخ والبيت النبوي، ولكن برغم هذا لا تعوز التقاليد الشفاهية الوسائل والخيال

للوصول لهذا السبب. حدث هذا في حالات عديدة منها مثلاً ما حدث من تحوير لنسب

محمد بن سرور الذي اعتنق المذهب القادري (٤٩). ونفس الشيء حدث حول نسب

وأصل الكيرا في دارفور (٥٠).

على كل إن المبدع الشعبي قادر على انتخاب ما يروق له من وقائع التاريخ

وأحداثه ليعيد صياغتها في قالب فولكلوري. وقد لا يكثر المبدع الشعبي أو جمهوره

لمصادقية الجنس الفولكلوري، ولكنهم جميعاً يهتمون أساساً بالدور الذي يلعبه الجنس

بالنسبة لهم، وهذا الدور غالباً ما يتعلق بركائز المجتمع مثل تاريخه وارتباطه بالبيئة من حوله

معتقداته. ونلاحظ في الجنس الفولكلوري الذي يتناول المعتقد الديني اندغام العديد من الوظائف في بعضها البعض أهمها تأكيد وترسيخ عراقة الولي أو الشيخ، وفي ذات الوقت تأكيد وترسيخ قدرته مع القوة الخارقة كالحالقي عز وجل الامر الذي يتجسد في إمكانية الشيخ أو الولي في صنع الكرامات^(٥١).

ولا جدال أن دور الجنس الفولكلوري في المجتمع الذي يتدعه يؤثر كثيراً في محتوى هذا الجنس، ولما كان المجتمع الذي نحن بصدده يتوق إلى تعميق القيم الروحية وينشد الانتماء للبيت الهاشمي، لم يكن من الغريب أن يحتزن في ذاكرته كل هذا الإرث الضخم حول سيرة آل المرغني على النحو الذي ذكرناه. فهذا الإرث يشكل متنفساً لأحلام وتطلعات جماعات الشايقية الذين يحرصون على النسب للبيت الهاشمي. وهكذا فالمرغني يتصل بطريق والجماعة كلها تتصل بطريق آخر هو العباس عم النبي (ص)^(٥٢). يهمننا فيما سبق الإرث الشعبي لآل المرغني والشايقية الذي يعكس عمق النفوذ الديني وسطوته. وقد وظف الطيب صالح مفردات هذا الإرث في روايته الكبيرة التي تقترب تفاصيلها ووقائعها مما راكمه الوجدان الشعبي كما سنوضح.

ظلت سطوة آل المرغني الروحية في أقليم شمال السودان محل اهتمام المبدعين من مختلف المجالات خاصة كتاب القصة والمسرح. فقد توقف رهط منهم أمام التاريخ الخصب لآل المرغني وما كان من أمر مصاهرتهم للجماعات السودانية خاصة الشايقية أمام اتساع نفوذ آل المرغني الذي انعكس في شكل روحي طاغ، الكاتب عبد الله علي إبراهيم أعد مسرحية تتكئ على هذا النفوذ^(٥٣)، دون أن يشير صراحة إلى أنه يعني آل المرغني^(٥٤). في هذه المسرحية يعالج عبد الله علي إبراهيم الصراع الدرامي في شمال السودان حيث نشأ وترعرع، والمسرحية تتحدث عن سيطرة آل حامدوك على مجتمع القرية وإمساكهم بزمام الأمور في كل صغيرة وكبيرة^(٥٥)، تماماً كما يفعل بندر شاه في رواية ضو البيت. ومثل

بندر شاه بدأ حامدوك أملاكه في البلد بقطعة أرض صغيرة وهبها له أهل القرية ^(٥٦).

أما الطبيب صالح فقد وظف العديد من الملاحم الجسدية والمعنوية التي أسبغها الوجدان الشعبي على المرغني ليخلق منها شخصية ضو البيت الروائية. فمثل المرغني كان ضو البيت أبيض اللون أخضر العينين. وبالجملة كان ضو البيت يختلف عن أفراد المجتمع الذي وفد إليه ^(٥٧).

كذلك تتفق أسطورة الطبيب صالح مع واقعة تاريخية هي قدوم زعيم السودان كما ذكرنا، وبعض التقاليد تنسب أصول أسرته إلى خراسان. ويقرب الطب صالح من هذا التقليد ويذكر خراسان على وجه التحديد وذلك حين أجاب ضو البيت أول ما تخرج من البحر حين سأله مختار ود حسب الرسول عن موطنه. فقال ضو البيت " قوقاز. اهواز، خراسان، اذريجان، سمرقند، طشقند، ولا أدري من مكان بعيد " ^(٥٨).

ويقرب الطب صالح بعض الشيء من اسم المرغني حيث يقول ضو البيت حين سئل عن اسمه. " لا بد كان عندي، اسم بلول، بمدور شاه، خان، ميرزا، ميراخان ولا أعلم " ^(٥٩).

تجدر الإشارة إلى أن أسماء المواقع التي يذكرها ضو البيت لا تتعد عن إقليم فارس بل جميعها تقع في هذا الإقليم، نجد أيضاً أن جميع الأعلام التي ذكرها هي أغلبها أصلاً لأسماء ملوك وزعماء هذه المواقع.

ربما كانت الإشارات التي ذكرناها عابرة وهامشية بيد أن الامر الجوهري هو الأثر الروحي العميق لقدوم آل المرغني إلى أقاليم شمال السودان حيث استقروا وصاهروا سكان هذه الأقاليم وأصبحوا من السكان الأصليين. نفس الشيء فعله ضو البيت الذي صاهر أهل ود حامد بزواجه من فاطمة بت جبر الدار. ومصاهرة الوافد للمجتمع الذي يقدم إليه موتيفة معروفة وغطية في أسطورة الوافد الغريب كما ذكرنا.

إن الطيب صالح لا يبيّن أسطورة في فراغ ولكنه يشيدها في هيكل أسطورة أو أساطير مستمدة من البيئة الشعبية التي يعالج مجتمعا في كتاباته، وهو يحافظ على نقاء هذا التراث ومن روح هذا التراث ومن أشنات الأعماق الفولكلورية المتناثرة هنا وهناك يشيد أسطوره الخاصة. وقد اتبته العديد من الكتاب للعلاقة الوطيدة التي تربط روايات الطيب صالح خاصة بنذر شاه بالتراث السوداني بكل خصائصه، فمثلاً يشير ناجي نجيب إلى طرح الطيب صالح لقضايا شاملة لها شروطها التاريخية والبيئية والنفسية، ويصطنع لهذا الغرض شخصاً فنية محورية^(٦٠).

وتشير خالدة سعيد أيضاً لهذا الأمر إشارة عابرة حيث كتبت تقول عن بنذر شاه منبهة إلى طموح الطيب صالح لبناء "أسطورة جديدة يستوحي مناخها لا خطواتها من الأجواء الطقوسية والصوفية في السودان"^(٦١). أما الخانجي فيذهب إلى أن الطيب صالح استخدم العقلية الصوفية بسلطانها الروحي ووظفها فنياً بما يثري رواياته ويجعلها تنفس أنفاس البيئة التي تنقل عنها"^(٦٢).

وعلى الرغم مما في الإشارات السابقة لهؤلاء الكتاب من عمومية وإبتسار إلا أنها تلمست العلاقة بين إبداع الطيب صالح وبين تراث البيئة التي يعالجها. ومن السهل جداً للباحث المدقق اكتشاف العلاقة بين هذا الإبداع وبين مرحلة هامة في تاريخ السودان المعاصر ألا وهي فترة انتشار الإسلام وقيام ممالك وسلطنات إسلامية كدولة الفونج، أي فترة قدوم محمد عثمان "الكبير" إلى السودان. ولا جدال أن الطريقة الختمية كان لها ولا يزال، أثر روحي عميق في المجتمع السوداني خاصة في الشمال والشرق كما ذكرنا.

ولا يعني هذا أن روايات الطيب صالح واقعية تسجيلية بحيث أنها تسجل المشهد بقدر ما يعني أن هذه الروايات تعالج هذا الواقع الغني والمدهش في رؤية معاصرة بحيث يحطم الطيب صالح الأسطورة القديمة ليعيد تشكيل أسطورة معاصرة.

تجدر الإشارة إلى أن الطيب صالح لا يكتفي بمعالجة الأسطورة روائياً ولكنه يحرص على الإشارة لاهتمامه بها صراحة في حواراته وأحاديثه الصحافية وغيرها، وهو عادة ما يربط بين المكان، أي قرية (ود حامد) الوهمية، وبين طموحه لخلق الأسطورة، فهو يعتقد بأن ثمة اتساق بين شخصية هذا المكان وبين الأسطورة وعادة ما يشير لتأثيرات هذا المكان على إبداعه فيقول مثلاً " برغم كل شيء إن أساس عملي يقع في ما أنا عليه، سوداني مسلم عربي ولد في زمان ومكان محددين وترعرعت (هكذا) في قرية سودانية كبيرة في شمال السودان " ^(١٣). وفي مجال آخر يتحدث الطيب صالح عن شخصيته بتفصيل أكثر قائلاً: " استفدت كثيراً من خصوصيات المنطقة التي نشأت فيها في شمال السودان، وهي منطقة اجتمعت فيها مؤثرات الحضارة الفرعونية القديمة بالمؤثرات العربية. وخصوصاً تأثير أناس يقال لهم المداحون " ^(١٤). ولا شك أن الطيب صالح على وعي تام بأن ذات الخصائص التي تحملها (ود حامد) هي خصائص الوطن الكبير أي السودان، لذا نظر لهذه القرية بوصفها اختزالاً أو تجسيداً للوطن، ونلمس هذا الفهم في حديث للطيب صالح يقول فيه : " المكان هو السودان. في عرس الزين كان المجتمع يحل مشاكله سلمياً، وكان مجتمعاً قائماً على التناسق والتوائم " ^(١٥). إضافة لهذا فهو يعتقد أن تراث هذا المكان يقود إلى الواقع الأسطوري، وأن ذهنية المجتمع في شمال السودان تقبل الغيبيات والتي تناقض مع المنطق العقلاي الذي يرفضه صراحة ^(١٦). وفي جانب آخر يؤكد اختياره لمنطق الغيبيات في قوله " منذ عرس الزين ومنذ دومة ود حامد اعتقد أنني اختطيت طريقاً مختلفاً عن طريق الكتاب العرب، هو طريق المناخ الروحي السوداني، أن أقبل بأن تحدث المعجزات كما حدثت في عرس الزين " ^(١٧). " وهذا هو المناخ الموجود عندنا في السودان " ^(١٨). ولا شك أن قول الطيب صالح هذا ينطوي على قدر كبير من المصادقية، وذلك بحسبان أن تصالح القيم الروحية مع القيم المادية جنباً إلى جنب

في المجتمع الذي عاجله روائياً خلق واقعاً معقداً^(٦٩)، وفي كثير من الأحيان تسود القيم الروحية كما هو الأمر في هذا العالم الروائي. وهذا الواقع ليس خاصاً بالسودان بل هو واقع العالم الثالث بأسره، لذا لم يكن من الغريب أن نجد واحداً بين أبرز روائي العالم الثالث وهو جارسيا ماركيث Garcia Marquith يفعل نفس الشيء وهو رفض منطق الرواية الغريبة العقلاني. وقد عبر ماركيث عن هذا الأمر بقوله "كنت أبحث أيضاً في مائة عام من العزلة عن العالم الذي يكون فيه كل شيء ممكناً. عالم البساط الطائر والبشر الذين يصعدون في السماء روحاً وجسداً"^(٧٠). وقد أشار الطبيب صالح إلى اتفاقه مع (ماركيز) حول هذا الأمر وذكر أنه فعل ما فعله ماركيز من تحطيم لقواعد الكتابة العقلانية^(٧١).

يهمنا فيما سبق نجاح الطبيب صالح في خلق أسطوره الذاتية بالاعتماد على الأسطورة أو الأساطير الموجودة فعلاً في ثقافة مجتمع شمال السودان. وبالطبع لا يعني هذا أن الرواية الكبيرة تعالج واقعاً محلياً فحسب ولكن هذه الرواية شأها شأن كل عمل خلاق تتيح الفرصة للعديد من القراءات، ويمكن القول أن الطبيب صالح خرج بمضمون محلي إلى آفاق الإنسانية الرحبة باعتبار أن هذه الرواية الكبيرة تجسد أزمة كل مجتمع إنساني يتخلى عن موروثاته لأجل قيم وافدة مستحدثة^(٧٢). وتتفق هنا مع ما ذكره الناقد رجاء النقاش الذي يقول: "إن الطبيب صالح قد نسج روايته بنذر شاه من قماش سوداني عربي، ومن هذا القماش المحلي القومي استطاع الطبيب صالح أن يكتب أدباً إنسانياً"^(٧٣).

ومن كل ما تقدم نخلص إلى أن الرواية الكبيرة استحضار لتاريخ السودان المعاصر يصطنع فيه الطبيب صالح لغة التراث وأدواته. ويقدر ما يقترب من هذا التراث إلا أنه سرعان ما يتعد عنه، وقد أوضحنا هذا في توظيفه لأسطورة الغريب الحكيم، ونفس الشيء يفعله مع الحقائق التاريخية التي يستخدمها دون حرص من جانبته على تسلسلها أو

مصداقيتها ولكنه أحرص ما يكون على وعي شخص الرواية بهذه الحقائق. ولا شك أن الطيب صالح قد وفق في صياغة العنصر التراثي في قالب روائي معاصر، هذا بلا شك إنجاز روائي يتمتع بالعديد من ملامح الحداثة. وما كان لهذه الحداثة أن تتم لولا رجوع الطيب صالح لتراثه المحلي والتراث العالمي على السواء، كما سنوضح في الجزء التالي الذي سنحاول فيه إثبات أن ملامح الحداثة التي يكتسبها إبداع الطيب صالح جاءت نتاجاً لانتخابه لأساليب الرواية المكتوبة وأساليب الجنس الفولكلوري جنباً إلى جنب، وهذا يوجب إثبات القيمة الجمالية لتوظيف الطيب صالح للجنس الفولكلوري.

درج نقاد ودارسو إبداع الطيب صالح في كثير من الأحيان على التركيز على آثار الرواية المكتوبة على هذا الإبداع وفي ذات الوقت يهملون أهمية الجنس الفولكلوري^(٧٤). فمثلاً نجد الخائفي يركز على تأثيرات الرواية الغربية ويشير لآثار الروائيين مثل كونراد وفوكر^(٧٥)، ويعقد مقارنة بين أسلوب استخدام الطيب صالح للزمن وأسلوب الشاعر الإنجليزي المعروف ت. س. اليوت T. S. Eliot.

وكذلك ركز النقاد كثيراً على تأثيرات جوزيف كونراد على الطيب صالح^(٧٦) الأمر الذي أقر به الطيب صالح نفسه وأشار إليه في أكثر من مرة " (٧٧)". لكن هذا لا ينفي الدور المهم للتراث عامة والجنس الفولكلوري بوجه خاص.

من ملامح الحداثة عند الطيب صالح التي نلمس فيها أصداء التراث الشعبي أسلوب السرد الدائري. ذكرنا من قبل أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح هي تسجيل لتاريخ القرية الوهمية (ود حامد). وقد لاحظنا أن الطيب صالح يحرص على تسجيل هذا التاريخ ليس كما عاشه أهل القرية بل كما يجري في لاوعيمهم. وبهنا الآن الأسلوب الذي يسجل به الطيب صالح هذا التاريخ، خاصة أسلوب السرد الذي يعتمد على عدد من الرواة مما يؤدي إلى خلق عدة زوايا للرؤية، ويؤدي بالتالي لتقطيع السرد وهذا بدوره يخلق

تداخل الزمان والمكان. وقد اصطلاح النقاد على تسمية هذا السرد بالسرد الدائري^(٧٨). ولا شك أن هذا السرد يختلف كثيراً عن أسلوب السرد التقليدي الذي نجد في الروايات التي تقوم على المعمار الأرسطي، حيث يمضي الزمان فيها بشكل تعاقبي Diachronic إذ يبدأ الحدث بالتمهيد ثم العقدة فالنهاية^(٧٩). لكن الزمن في السرد الدائري كما نجد عند الطيب صالح في الرواية الكبيرة لا يمضي بهذا الشكل - أي في خط مستقيم - ولكن في شكل دائري ويصبح سيمفونياً تتداخل فيه أجزاء الحدث في بعضها ببعض، ويتشابك الماضي والحاضر والمستقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث^(٨٠)، وعموماً يعتمد الراوي على أسلوب التداعي ويروي الحدث كما يجري في الذاكرة التي لا تعمل بالمنطق العقلائي ولا يخضع تيار الوعي فيها لقوانين الزمان والمكان^(٨١)، لذا يمكن القول أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح محكية من وجهة نظر سامعيها.

في القصة القصيرة دومة ود حامد يبدأ سرد تاريخ (ود حامد)، وفي هذا السرد نجد المحاولات المبكرة لاستخدام السرد الدائري، فالراوي يحكي لسامعه حاضر القرية وواقعها المعاش وسرعان ما يعرج للماضي البعيد حيث كانت (ود حامد) غلاء مهجوراً قبل مجيئ الولي ويسرد سيرة الولي بعد ظهوره والكرامات التي تحدث له في حياته وبعد موته، ومرة أخرى يعود الراوي لحاضر القرية والصراع الذي يفجره أهل القرية برفضهم لبعض قرارات الحكومة، ونلاحظ على هذا السرد أن الراوي لا يلتزم بتوالي الأحداث أي الزمن التعاقبي ولكنه يسرد الحاضر في توتره بين الماضي والمستقبل والقصة تبدأ براوٍ أساسي يخاطب شخصاً ما قائلاً له: "يا بني" وهذا الشخص لا دور له سوى الإصغاء للراوي الذي يحرص على سرد تاريخ القرية ويحتاج فقط إلى حافظ أو دافع ليواصل السرد. حاضر القرية هو الحكاية الجوهرية التي تدخل في جوفها العديد من الحكايات الأخرى التي

يسردها الراوي وينسبها إلى رواة آخرين.

ومما أن يظهر أحد هؤلاء الرواة حتى ينسحب الراوي الرئيسي، ويستعمل الراوي الجديد ضمير المتكلم مثل المرأة التي تحكي حدثاً حلت به لصاحبته^(٨٢). ورواية امرأة أخرى تحكي إحدى كرامات ود حامد^(٨٣)، والراوي الأساسي على وعي تام بحكايته الجوهرية وبدوره كراوية لذا نجده يقدم الروايات الفرعية بعبارات مثل قوله "هل أقص عليك يا بني قصة ود حامد^(٨٤) أو قوله "أحد الغرباء روى لنا (..)"^(٨٥). فهو يستخدم مفردات لها علاقات استبدال من مادة قص ومفردات مثل حكى وروي وهي جميعها تؤكد إسكاف الراوي للخيال الرئيسي للقصة.

في موسم الهجرة إلى الشمال نلمس توظيف السرد الدائري بشكل أكثر وضوحاً، فالرواية تبدأ وقد عاد الراوي بعد غيبة طويلة إلى (ود حامد)، ويفاجئ بوجود شخص غريب فيها هو مصطفى سعيد الأمر الذي يثير فضول الراوي. وسرعان ما تنتقل زاوية الرؤية إلى وجهة نظر مصطفى سعيد الذي يواصل السرد ويعود بنا إلى طفولته في ضواحي الخرطوم ثم بدايات تعليمه وسفره إلى القاهرة أولاً ثم إلى لندن. يقطع الراوي الأساسي السرد ويحكي حادثة اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ويواصل دأبه على جمع أشنات سيرة مصطفى سعيد بالرجوع إلى مذكراته والسماع إلى إفادات أصدقائه ومعارفه، في أثناء هذا السرد يعود الراوي ليحكي الحاضر الذي يعيشه أهل القرية، وهكذا تمضي الرواية على مستويين رئيسيين من الزمن هما حياة الراوي في الرواية بلا اسم Anonymous ولا يهتم الطبيب صالح بإيراد تفاصيل أساسية حول هذه الشخصية ولكننا نعيش أحداث الرواية من خلال وعي هذا الراوي. ولا شك أن استخدام الطبيب صالح لأساليب عدة للسرد في هذه الرواية واحد من إنجازاته ومن ملامح الحداثة في إبداعه، وقد توقف بعض النقاد والباحثين حول هذا الاستخدام. مثلاً رجاء نعمة اهتمت بهذا الأمر وأشارت إلى

وجود مستويات عدة للسرد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال^(٨٦). والناقلة من أميوني توقفت عند أسلوب السرد في بندر شاه وذهبت إلى أن الزمان والمكان في هذه الرواية يحتملان على الأزمنة والأمكنة^(٨٧)، وتعتقد أنه من الصعوبة بمكان تلخيص الأحداث الجوهرية فيها وتعزى ذلك إلى كون هذه الأحداث لا تمضي على نمط السرد التعاقبي^(٨٨). كذلك لاحظ الناقد عبد الرحمن الخانجي أسلوب السرد المتعدد في ضو البيت^(٨٩)، ووصف تداخل الأزمنة بعضها ببعض بالفوضى ويعرف هذه الفوضى بأنها تداخل في الزمان والمكان ينبع من الداخل^(٩٠).

وتجدر الإشارة إلى وعي الطيب صالح باستدارة الزمن في رواياته، فهو يشير إلى هذا الأمر في قوله " والحياة تكرر نفسها في القرية فتتخذ نسقاً واحداً رغم تعاقب الأجيال.. وحتى أسماء الشخصيات تعبر عن هذا التعاقب والتكرار (.....) . أحفاد تقيم شخصيات أجداد وما هو في ذمة التاريخ ما زال حياً وموجوداً " ^(٩١).

رواية ضو البيت تقدم نموذجاً آخر لنماذج السرد التاريخي. فهي تبدأ بعودة الراوي إلى القرية بعد غياب طويل ومنذ رجوعه يظل يسترجع ماضي القرية وذلك بمرصه على سماع إفادات أهل القرية. وفي ذات الوقت يواصل الراوي سرد الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة في عالم القرية، ولكن الأمر الجوهرى الذي يركز عليه الراوي هو سيرة بندر شاه الغريب منذ ظهوره وحتى اختفائه الغامض، ومرة أخرى نجد السرد يتراوح بين الماضي البعيد والحاضر. ففي منتصف الرواية نشهد اختلاف أهل القرية حول شخصية بندر شاه وحول علاقته بأبنائه وحفيده^(٩٢). وما كان من أمر هذه العلاقة والتوتر الذي شاعها حيث تمرد الأبناء ضد الأب، وفي الجزء الأخير من الرواية يعود بنا راوٍ آخر هو (ود حسب الرسول) ويسرد الرواية التي نقلها عن أبيه حول ظهور ضو البيت أول مرة في القرية وكيف أعطته القرية الملاذ والملجأ وكيف صار ذا سطوة ومهابة^(٩٣) وثمة راوٍ

آخر هو حمد ود عبد الخالق يظهر ليروي لنا الموت الفجائي والغامض لضو البيت^(٩٤). وهكذا نلمس أن تاريخ بندر شاه لا يسرد بشكل تقليدي حيث تتوالى الأحداث ولكن بأسلوب دائري تتشابه فيه الأزمان وتداخل، ويمكن القول أو رواية ضوء البيت تبدأ حيث انتهت وتنتهي حيث بدأت وذلك على العكس من الروايات التقليدية التي تسرد تواريخ الشخص من طفولتهم وحتى موته.

من ملامح حادثة روايات الطيب صالح النهاية المفتوحة. وهي النهاية التي تفتح الباب واسعاً أمام العديد من الاحتمالات، ففي موسم الهجرة إلى الشمال يترك الطيب صالح نهاية حياة مصطفى سعيد لغزاً بلا حل، ولا يعرف القارئ إذا كان مصطفى سعيد انتهى غرقاً في النيل أم اختفى بمحض إرادته. والقارئ تلفه حيرة حول مصير مصطفى سعيد هي ذات حيرة الراوي^(٩٥) أما أهل قرية (ود حامد) فلم يكن أمامهم سوى الركون لفكرة غرق مصطفى سعيد^(٩٦)، والرواية نفسها تنتهي نهاية ملفزة فنحن لا نسمع سوى صراخ الراوي وفي عرض البحر " النحلة النحلة " ^(٩٧) ولا نعرف بعد ذلك على وجه التحديد المصير الذي يحق به، وهكذا نجد أن الطيب صالح لا يضع نهاية بعينها لسائر شخصيات الرواية.

في رواية ضوء البيت يلقي ضوء البيت ذات المصير الفاجع والغامض، ولا أحد من أهل القرية يدري على وجه التحديد إذا كان قد غرق في النيل أم اختفى بمحض إرادته، ولكن الشيء المؤكد أنه اختفى عن عالم ود حامد إلى الأبد وذهب من حيث أتى " من الماء إلى الماء، ومن الظلام إلى الظلام " ^(٩٨). ولا شك أن حيرة أهل القرية تنتقل إلى القارئ الذي تدور في ذهنه عشرات الأسئلة حول ما حاق بضو البيت.

وما نجد ملاحظته أن اختفاء مصطفى سعيد ومن بعده اختفاء ضوء البيت مرتبطان بالفيضان^(٩٩) أي بعنصر من عناصر الطبيعة وهو الماء. ومرة أخرى نجد واحداً من أصداء

الأدب الشعبي من الموتيقات المتكررة في الأسطورة. والنهاية الغامضة على كل حال هي أيضاً واحدة من الموتيقات المعروفة التي ترتبط بسير أبطال الأدب الشعبي خاصة بطل الأسطورة أو الملحمة أي البطل الثقافي culture hero فقد لاحظ لورد راجلان Lord Raglan هذه الموتيقات^(١٠٠) وعزز رأيه بسير العديد من الأبطال مثل أوديب، هرقل وديونيسيس، بل ويأخذ (راجلان) نموذجاً من الثقافة السودانية هو البطل (نيكانق) من جماعة الشلك الذي تصور الأساطير اختفاء الغامض وعدم وجود حثمانه^(١٠١).

ويمكن القول بشكل عام أن الحكاية في الأدب الشعبي بأجناسه المختلفة لا تنتهي بنهاية السرد وعادة ما يترك الراوي الباب مفتوحاً لأكثر من احتمال. وقد أثبت أورليك Orlik هذا الأمر في متن دراسة حول القوانين الملحمية في السرد الشعبي^(١٠٢). يقول فيها "المئات من الأغنيات الشعبية التي لا تنتهي بموت العاشقين ولكن بانثاق زهرتين من قريهما، في الآلاف من السير يجد المرء انتقام الموتى أو عقاب المجرم ملحقاً بالحدث الرئيسي"^(١٠٣).

نخلص إلى أن النهاية المفتوحة تثرى النص لأنها تجعله أكثر غموضاً مما يجبر القارئ على المساهمة في التفكير حول هذه النهاية والمشاركة في خلق النص^(١٠٤). وقد كان الطيب صالح على وعي بهذا الأمر؛ ففي حديث له حول رواية موسم الهجرة إلى الشمال ذكر أنه خلق فيها "عالمًا متصارعا ليس فيه شيء مؤكد لإجبار القارئ للخروج بقرار يخصه هو"^(١٠٥). هذه النهاية المفتوحة تجعل كتاباته تتعد عن النصوص السهلة التي تطرح القضايا وحلولها التي ليست سوى اجترار أو المحاكاة لنصوص أخرى كتابية أو شفاهية، ولكنها على خلاف كل هذه النصوص تدعو القارئ للمشاركة في خلق الإبداع. لذا يمكن القول أن نصوص الطيب صالح تنتمي لذلك النمط من الروايات الذي يسميه رولان

بارت Barth بروايات الكتابة ويقصد بها " الروايات التي تجبر القارئ على المشاركة في خلق أحداثها ومعانيها والتي تكون قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائقة " (١٠٦).

وهكذا نجد أن الطيب صالح بانتخابه نمط النهاية المفتوحة في كتاباته من الأدب الشعبي خاصة الملحمة والأسطورة الشعبية أضاف إلى يحمل إبداعه عنصراً من عناصر الحديثة.

من كل ما سبق نخلص إلى أن إبداع الطيب صالح نموذج جيد لإعادة صياغة التراث في قالب روائي عصري. وقد وفق في خلق شكل روائي يندغم فيه القدم الأصيل مع الجديد المعاصر. وفي هذا الأندغام يكمن إنجازه الروائي وهو قد حسم المعضلة التي ظلت قائمة بين الأصالة والمعاصرة (١٠٧)، في حين ساد فهم غطي مفاده أنه لا بد من الأخذ بأحدهما على حساب الآخر، إلا أن الفهم الصائب هو أن الأصالة والمعاصرة وجهان لظاهرة واحدة هي استمرارية وتجدد الواقع.

ولا جدال أن حدثاً إبداع الطيب صالح ما كان لها أن تتم لولا هذه الصلة الوثيقة وهذا التواصل الحميم بالتراث المحلي والعالمي وبوجه خاص التراث الشعبي الذي يحمل خصائص الشخصية السودانية، وغني عن القول أن الطيب صالح ما كان له أن يصل بإبداعه أرقى المراتب لولا اكتشافه ثراء هذا التراث ومزج معطياته مع إنجازات الرواية الحديثة كما أوضحنا.

إضافة لهذا فإن إنجاز الطيب صالح الروائي بلا شك تويج وبلورة لتوظيف القولكلور في الأدب السوداني. وهو وفق فيما توفيق في تفجير الطاقات الهائلة والكامنة في الجنس القولكلوري. ولم يلجأ لتشويه أو تزيف هذا النسق بل حافظ على أصالته وفي ذات الوقت حمله دلالات عصرية. وهو بهذا الشكل أيضاً يطوع التراث للحاجات الجمالية

المعاصرة وذلك مما يزيد من كثافة وثراء النسق الفولكلوري. ولذا يمكن القول أن ابداعه يأخذ من الجنس الفولكلوري غموضه وجاذبيته. ولعل أصدق مثال على ما نقول هو روايته الفذة بنذر شاه والتي لا تزال عصية على الفهم المباشر والقراءة السهلة السريعة وهي تقوم على مستويات عدة مثل الواقع والحلم أو " الفانتازيا " ، وهي تركيب سيريالي بمزج بين الحقيقة والخيال، والعناصر التي تكونها معقدة وتبدو غير متماسكة مع بعضها البعض ولكنها رغم ذلك تقود إلى مغزى عميق وثري هو ضعف الجنس البشري أمام مصيره المأساوي والظلم الباطل الذي يدفعه الإنسان بحثاً عن المعرفة.

على الرغم من غموض العلاقة بعض الشيء بين الفولكلور والأدب المكتوب إلا أن الدراسات المنهجية في كليهما، وفي علم الفولكلور خاصة، قطعت شوطاً طويلاً لأجل حسم هذا الغموض، وأصبح من الممكن دراسة أية ظاهرة في إطار علاقة الفولكلور بالأدب المكتوب بشكل منهجي وعلمي، ولا شك أن دراسة الفولكلور في الأدب تدرج في هذا الإطار. ولقد شهدت الدراسات الفولكلورية والنقدية مساهمات جادة عديدة لاستخدام الجنس الفولكلوري في سياق أشكال إبداعية كالتشعر والرواية والمسرح، وقد تطورت هذه المساهمات لتصل إلى رؤية كاملة تنظر لدراسة توظيف الجنس الفولكلوري كعملية ذات وجهين هما تحديد الجنس الفولكلوري كما هو في سياق النص الإبداعي ودراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا الجنس.

إن الدراسات الفولكلورية السودانية، رغم قصر عمرها، حققت تطوراً لا بأس به. وتجاوزت غموض مصطلح الفولكلور الذي كان سمة واضحة في كتابات الرواد، وتجاوزت أيضاً النظرة الأحادية والانتقائية للتراث، وللفولكلورين الأكاديميين فضل كبير في هذا التطور. ولكن هذه الدراسات ظلت لوقت طويل تدور حول الحقل النظري وقلما دخلت المجال التطبيقي، فهي على سبيل المثال لم تبادر لمعالجة توظيف الجنس الفولكلوري في الإبداع السوداني على الرغم من اكتشاف المبدع السوداني لثراء الجنس الفولكلوري منذ وقت ليس بالقصير، وعلى الرغم من توفر العديد من النصوص الإبداعية التي وظفت الجنس بشكل بارع ولعل كتابات الطيب صالح نموذج جيد في هذا الصدد.

لقد دفعت الضرورة الفنية والجمالية الطيب صالح لتوظيف الجنس الفولكلوري لخلق أسطوره الخاصة. ولعل من أهم ملامح إنجاز الطيب صالح الروائي توظيف ملامح الرواية

للمعاصرة جنباً إلى جنب مع توظيف الجنس الفولكلوري، لكن الأدب النقدي الذي درس إبداع الطيب صالح لم يستطع النفاذ إلى الدور المعرفي والجمالي لاستخدامه للتراث، ففي أحسن الحالات كانت الدراسات النقدية تكتفي بالإشارة للجنس الفولكلوري ولا تهتم بتقويم هذا التوظيف.

إن إبداع الطيب صالح يتكى بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري ويمكن تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية على امتداد رواياته وقصصه القصيرة، ولا يقف توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلوري على شكل واحد إذ ينوع من حين لآخر في هذا التوظيف. فهو مثلاً يستخدم الشعر الشعبي والمثل بشكل مباشر لكنه في ذات الوقت يستخدم أسلوباً من أساليب الأدب الشعبي كالسردي في القصص الشعبي، لكن أكثر أشكال توظيفه ثراءً هو توظيفه للأسطورة التي يستخدمها بشكل معقد وبعيد صياغتها ويدمجها في صلب العمل الفني.

عمر هذا التوظيف الخلاق حقق الطيب صالح إنجازاً روئياً يقف ندماً للعديد من النماذج الروائية التي تتميز بحداثتها وتفردتها، ولا جدال أنه دون استخدام أدوات علم الفولكلور لم يكن من السهل اكتشاف ملامح هذه الحداثة. وقد رفدت هذه الأدوات الرؤية النقدية بما يمكن الناقد من إرجاع النص إلى البيئة التي غرس فيها جذوره. بهذا الإنجاز الروائي أثنى الطيب صالح ظاهرة الحداثة في الإبداع السوداني، ولا شك أن هذه الظاهرة ليست بالطائرة أو الوافدة في هذا الإبداع فمنذ الثلاثينات حرص المبدع السوداني على استحداث قوالب لتواكب منجزات العصر في مختلف مجالات العلوم والمعرفة، ولعل من أبرز ملامح هذه الحداثة عودة المبدع السوداني إلى الجذور وانتباهه لخصوبة التراث المحلي واستلهامه للعناصر التراثية ولا شك أن إبداع الطيب صالح نموذج ساطع لهذه الحداثة إذ تلمس فيه تلاقي مفردات التراث مع إنجازات الرواية الحديثة جنباً إلى جنب.

هوامش الفصل الرابع

- (١) انظر نجيب محفوظ؛ ليالي ألف ليلة، (القاهرة : مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٠)
 - (٢) انظر نبيلة إبراهيم؛ " تجربة نقدية : الليالي في الليالي " فصول، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر (١٩٨٠) : ٣٢٠ - ٢٢٨.
 - (٣) انظر جمال الميطني ؛ الزيني بركات : رواية (القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٧٥)
 - (٤) انظر ؛ دومة ود حامد، انظر ص (١٩)، وما بعدها.
 - (٥) انظر الطيب صالح؛ " الرجل القيصي " قصة قصيرة، مجلة الدوحة، يناير ١٩٧٦.
- تجدر الإشارة إلى أن للناقد عبد الرحمن الخانجي الفضل في صياغة مفهوم الرواية الكبيرة حيث كان من القلائل الذين أشاروا له، انظر عبد الرحمن الخانجي؛ مرجع سابق، ص (٤). كذلك انتهت الناقدة منى أميوني لهذا الأمر ودرست كتابات الطيب صالح في وحدتها الفنية انظر:

Mona T, Amyuni,

" Tayep Sallih, Bandar Shah: An Attempt at Interpretation in Mahjoub EL-Bedawi and David Sconyers (eds) Sudan Studies Association : Selected Conference Papers 1982-1984 Vol I Social Sciences and Liberal Arts (Washington : Embassy of Dem. Rep. of Sudan, 1985) pp 68 – 82.

- (٦) انظر سيد محمد عبد الله؛ من حياة وتراث النوبة بمنطقة الخرس : معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٧٤) انظر خاصة ص (٦٠) وما بعدها.
- (٧) انظر ؛ موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٦).
- (٨) ضو البيت، انظر خاصة ص (١٠٢).
- (٩) نفسه، ص (١٠).
- (١٠) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٢٩).
- (١١) ضو البيت، ص (٩).
- (١٢) مريود، ص (١٤).

- (١٣) نفسه، انظر خاصة؛ ص (١٧) وما بعدها.
- (١٤) يعلق الطيب صالح على هذا الأمر قائلا : " المكان هو الأساس في كل القصص". انظر محمد إبراهيم الشوش؛ (١٩٧٣) : ص (٤٧) وفي مجال آخر يقول الطيب صالح " لو نظر المرء إلى هذه الروايات [عرس الزين، موسم الهجرة إلى الشمال، بندر شاه] يتبين له أن القرية هي الشيء الثابت في تجربتي " انظر محمدية وآخرون، مرجع سابق، ص (١٢٦).
- (١٥) انظر؛ صري حافط: " مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية " فصول- العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) صفحات.
- (١٦) رجاء نعمة؛ مرجع سابق : ص (٣٠٠).
- (١٧) انظر وليام فوكنر؛ الصخب والعنف، رواية (ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا) بيروت: دار الآداب، (١٩٧٩).
- (١٨) أرفنج هار (ترجمة) سعد عبد العزيز؛ وليام فوكنر (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت) ص (٧).
- (١٩) انظر؛ دومة ود حامد، ص (١٩).
- (٢٠) انظر ؛ موسم الهجرة إلى الشمال، انظر خاصة ص (٨٣) وما بعدها.
- (٢١) نفسه، ص (٨٥).
- (٢٢) ضو البيت، ص (٢٥).
- (٢٣) انظر ؛ مريود، ص (١٨).
- (٢٤) ضو البيت، ص (٥٤).
- (٢٥) نفسه، ص (٥٤).
- (٢٦) نفسه، ص (٥٦).
- (٢٧) انظر: الرجل القبرصي.
- (٢٨) موسم الهجرة إلى الشمال، انظر ص (٤٨) وما بعدها.
- (٢٩) انظر « موسم الهجرة إلى الشمال »، ص (١٢٣).
- (٣٠) عرس الزين، ص (٩٩).

- (٣١) انظر؛ ضو البيت، أنظر (٨٧) وما بعدها.
- (٣٢) نفسه، ص (٤٦).
- (٣٣) يصف سعيد القانوني هذا التمرد أصدق وصف وذلك حين يقول " أولادنا أصبحوا ضدنا. والمدارس فتحناها بالعرق والتعب والجري هنا وهناك، طلعت أولاد بقرا يتفاحوا علينا، انظر؛ ضو البيت، ص (٤٥).
- (٣٤) تزخر ذاكرة القرية بأكثر من رواية حول ظلم بندر شاه لابناءه، بعض الروايات تحكي حرمان بندر شاه لابناءه من الميراث وأنه " سحل كل أملاكه باسم مريود وقال أنهم جميعا لا يساوون قلامة ظفر مريود ". انظر؛ ضو البيت (٧٧).
- (٣٥) نفسه، انظر خاصة ص (٤٩) وما بعدها.
- (٣٦) نفسه، ص (٧٥).
- (٣٧) انظر؛ الدراسة التي اعتمدت على التحليل النفسي لشخصية حسنة في رجاء نعمة، مرجع سابق، ص (٢٩٤) وما بعدها.
- (٣٨) دومة ود حامد، ص (٥٢).
- (٣٩) تتفق أغلب المصادر حول نسبة الميرغني الى البيت النبوي لكنها تختلف في الطريق إلى هذه النسبة. للإفاضة انظر محمد إبراهيم أبو سليم : " مخطوطة في تاريخ مؤسس الختمية. مجلة الدراسات السودانية، العدد الأول، يوليو ١٩٨٦ : ٣٦ - ٤٤.
- (٤٠) ب. م. هولت (تر) هنري رياض والجنيد علي عمر؛ الأولياء والصالحون والإسلام في السودان (الخرطوم: مكتبة خليفة عطية، (١٩٧١) انظر خاصة صفحات (٢٣ - ٢٤).
- (٤١) مكى شبيكة ؛ مملكة الفونج الاسلامية. (القاهرة : معهد الدراسات العالية، ١٩٦٤) : ١١٤.
- (٤٢) Robert O. Voll *Op. Cit*
- (٤٣) الفحل الفكي الطاهر، مرجع سابق.
- (٤٤) Robert O. Voll *Op. Cit.*
- (٤٥) انظر ؛ مثلاً نجعفر الصادق، قصة المعراج : ديوان شعر (القاهرة : مؤسسة المطبوعات الاسلامية د. ت.).

(٤٦) نفسه، ص (١٢٨ - ١٢٩).

(٤٧) مصطفى إبراهيم طه "من أغاني العمل في الشعر الشعبي الشايقي" مجلة الدراسات السودانية، العدد الأول، المجلد الأول يوليو (١٩٨٦) ص (٩٧).

(٤٨) انظر مصطفى إبراهيم طه، التراث الشعبي لقبيلة الشايقية، انظر خاصة ص (٨١) وما بعدها.

(٤٩) انظر O'Fahey and Spaulding, *Op. Cit*, p 164

(٥٠) نفسه، ص (١٢٣) وانظر أيضا يوسف فضل حسن (١٩٧١)، مرجع سابق، انظر خاصة ص (٨٤).

(٥١) Sayyid H. (1977), *Op. Cit*, pp 33

(٥٢) انظر الفحل الفكي الطاهر، مرجع سابق، انظر خاصة ص (٥٦). وانظر أيضا، عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١)، مرجع سابق، انظر خاصة ص (١٢٥) وما بعدها.

(٥٣) انظر عبد الله علي إبراهيم؛ الجرح والغرنوق والسكة حديد قربت المسافات ... وكثيرا: مسرحيتان. (الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦).

(٥٤) تلمس هذا في الإشارة للسيدة مريم وهي واحدة من نساء الختمية الصالحات، تقول العافية مخاطبة نفيسة وكلاهما من شخصيات للمسرخية، تقول : " أنسيي يوم كلمتك ذات صباح بأن ست مريم حلمتني في الرؤيا وأمرتني أن أقيم لها بيانا في البلدة ". انظر عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١) مرجع سابق، ص (١٣).

(٥٥) تقول زهرة محتجة على سطوة آل حمدوك : " ينقطع خير حمدوك. ما سبيكم على البلد؛ الطين لحمدوك، سجلتم وكنترم البلد ولبستوها كالحجاب في أذرعكم ولا أصل لكم بيننا ولا فضل - ذرية رجل مقطوع ". انظر نفسه، ص (١٣).

(٥٦) نفسه، ص (٢١).

(٥٧) ضو البيت، ص (١١٧).

(٥٨) نفسه، ص (١٠٧).

(٥٩) نفسه، ص (١٠٦).

- (٦٠) انظر ناجي نجيب؛ مرجع سابق، ص (٦٤).
- (٦١) خالد سعيد؛ حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث (بيروت : دار العودة، ١٩٧٩) ص (٢٢٣ - ٢٢٤).
- (٦٢) عبد الرحمن الخافجي؛ مرجع سابق، ص (٧).
- (٦٣) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣)؛ مرجع سابق، ص (٤٧).
- (٦٤) انظر صلاح حزين، " وجهها لوجه : الطيب صالح وصلاح حزين (أعداد) - مجلة العربي، العدد ٣٢١ أكتوبر ١٩٨٥ : ١٤٠.
- (٦٥) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ، مرجع سابق ، ص (٥٧).
- (٦٦) عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، مرجع سابق.
- (٦٧) نفسه.
- (٦٨) نفسه.
- (٦٩) اهتم الطيب صالح بهذا التقعيد وحاول معالجته طوال روايته الكبيرة، نلمس هذا بوضوح في قصته " دومة ود حامد ".
- (٧٠) وردت الإشارة في دراسة للنقاد علي ماهر إبراهيم، انظر علي ماهر إبراهيم مائة عام من العزلة وملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية. إبداع، العدد السادس والسابع، يونيو / يوليو ١٩٨٣ ص (١٠٨).
- (٧١) صلاح حزين « مرجع سابق » ص (١٤١).
- (٧٢) من الواضح تماماً أن الطيب صالح يركز كثيراً على أمر المحرص على التراث المحلي والخصائص الذاتية لكل مجتمع، فنجد في حديث له حول إبداعه يقول صراحة " أنا أحاول أن عبر عن إحساس شخصي مثل إحساس الصدام الحضاري وأفكار التغيير المطروحة، وإحساس العلاقة بين القيم التي عهدناها والقيم التي نظن أنها أفضل لحياتنا ". انظر محمد إبراهيم الشوش. مرجع سابق، ص (٤٧).
- (٧٣) رجاء النقاش، مريد " خواطر حول قصيدة في العشق والحبة، أعضاء، الملحق الأدبي الرابع، يوليو (١٩٨٠) ص (١١).
- (٧٤) انظر مثلاً نور الدين ساني، مرجع سابق. وانظر أيضاً عبد القدوس الخاتم، مرجع سابق. انظر

خاصة ص (٧٩) وما بعدها.

(٧٥) انظر عبد الرحمن الخانجي، مرجع سابق. انظر خاصة ص (٧٦)، وما بعدها.

(٧٦) نفسه، انظر خاصة ص (٦٩).

(٧٧) يقول الطبيب صالح " وقد تأثرت كثيرا بأعمال اثنين من عمالقة الأدب الإنجليزي هما شكسبير وجوزيف كونراد الذي اعتبره الاستاذ الأكبر لقن الرواية في هذا القرن ". صلاح حزين، مرجع سابق، ص (١٣٨).

(٧٨) انظر مثلاً سيزار سيجر، " استدارة الزمن عند حارثيا ماركيث " ترجمة سيزا قاسم، فصول، العدد الثالث، ابريل (١٩٨١) : ٧٩ - ٩٧. وانظر ايضا آمال فريد " القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة " فصول، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) : ١٩٧ - ٢٠٧.

(٧٩) آمال فريد، مرجع سابق، ص (١٩٨).

(٨٠) نفسه، ص (١٩٨).

(٨١) انظر جورج واسن، "الصيغة والزمن في الرواية" ترجمة عباس العويني الأقلام، العدد الحادي عشر - الثاني عشر تشرين الأول، كانون الأول، (١٩٨٦) : ١٤٠ - ١٤٨.
وانظر أيضا لوبرت همفري " تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة الربيعي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥).

انظر خاصة ص (٥١) وما بعدها.

(٨٢) انظر دومة ود حامد، انظر خاصة ص (٣٩) وما بعدها.

(٨٣) نفسه، انظر ص (٤٤) وما بعدها

(٨٤) نفسه، ص (٤٥).

(٨٥) نفسه، ص (٤٩).

(٨٦) انظر رجاء نعمة، مرجع سابق، انظر ص (٦٥) وما بعدها.

(٨٧) انظر . Mona Amyuni, Op. Cit.

(٨٨) نفسه، ص (٧٠).

- (٨٩) انظر عبد الرحمن الخانجي ؛ مرجع سابق، انظر خاصة ص (٨٠) وما بعدها.
- (٩٠) نفسه، انظر ص (٨٢).
- (٩١) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ؛ مرجع سابق.
- (٩٢) انظر: ضو البيت، انظر خاصة ص (٧٨).
- (٩٣) نفسه، انظر ص (١٠١) وما بعدها .
- (٩٤) نفسه، انظر ص (١٣٢)، وما بعدها.
- (٩٥) انظر؛ موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٧٩)
- (٩٦) نفسه، ص (٦٤).
- (٩٧) نفسه، ص (١٥٦). تجلبد الإشارة إلى أن الناقدة بمنى العيد انتهت هذه النهاية المفتوحة وهي تذهب إلى أن الرواية تنتهي مفتوحة على الآتي. الآتي غير الجاهز. تنتهي ولا تنتهي. لان السؤال الذي تستبطن ينير حواراً. نحن القراء طرف فيه "بمنى العيد، مرجع سابق، ص (٢٣٢) .
- (٩٨) ضو البيت، ص (١٣٣).
- (٩٩) انظر؛ موسم الهجرة إلى الشمال، انظر خاصة؛ ص (٦٣)، وانظر أيضا ضو البيت، ص (١٣٢).
- (١٠٠) انظر Lord Raglan, " Recurrent Theories in Myth and Mythology".in Alan Dundes (ed) (1965) *Op.Cit.* pp142-157
- (١٠١) نفسه، ص (١٥٠).
- (١٠٢) انظر: Axil Orlik, " Epic Laws of Folk Narrative" in Alan Dundes (ed) (1965) *Op. Cit.* pp 129-142.
- (١٠٣) نفسه، ص (١٣٢).
- (١٠٤) انظر فردوس البهنساوي ؛ " عناصر الخدائفة في الرواية المصرية ". فصول، المعدد الرابع يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) : ١٣٢ - ١٤٩.
- (١٠٥) أحمد سعيد محمدية ؛ مرجع سابق، (٢٢٠).
- (١٠٦) فردوس البهنساوي؛ مرجع سابق، ص (١٤٧).
- (١٠٧) أشار رجاء النقاش لأمر قريب من هذا وذلك في قوله أنه لاحظ في موسم الهجرة إلى الشمال ما

(١٠٧) أشار رجاء النقاش لأمر قريب من هذا وذلك في قوله أنه لاحظ في موسم الحجرة إلى الشمال ما يصفه بـ " امتزاج خصب أصيل بين فضائل الرواية التقليدية (....) وفضائل الرواية الحديثة التي تعتمد على تصوير الأحلام والعالم الداخلي للإنسان (....) انظر محمدية وآخرون ؛ مرجع سابق، ص (٩٨).

تذييل

قائمة ببعض الأجناس القولكلورية الواردة في إبداع الطيب صالح

الأمثال وما يجري مجرى المثل

(أ) دومة ود حامد (المجموعة القصصية)

- | | |
|--------|--|
| الصفحة | ملاحظة على الجدول |
| ٧ | ١- يفتح الله..... |
| ٩ | ٢- يفتح الله..... |
| ١٠ | ٣- لم يكن يملك نقر من مال الدنيا شروى..... |
| | ٤- الدنيا بتهينك والزمان يوريك |
| ١٠ | وقل المال يفرقك من بنات واديك..... |
| ١٢ | ٥- الزول إن بالك عليه واقنع منه..... |

(ب) رسالة الى ايلين

- ٦- طويل الجرح يغري بالتناسى..... ٣٢

(ج) دومة ود حامد (القصة القصيرة)

- ٧- ذباب ضخم كحملان الخريف..... ٣٣
- ٨- المغرب غريب..... ٤٣

(د) عرس الزين

- ٩- يضع سره في أضعف خلقه..... ٣٧
- ١٠- خلاص الفات مات..... ٦٧
- ١١- كان (البدوي) رجلاً (أخضر الذراع)..... ٧٢
- ١٢- الراجل راجل وإن كان في رثالة
- والمرة مرة وإن كانت شجرة الدر..... ٩٣

- ١٣- الترنن بالمهله ٩٤
 ١٤- راجل صعب لا يأخذ ولا يدي ٩٥
 ١٥- وذ البدي من الخدم للأمام ١٠٣
 ١٦- الفاضي يعمل قاضي ١٠٧
 ١٧- روح يا زمان وتعال يا زمان ١١٤

(هـ) موسم الهجرة الى الشمال

- ١٨- يسارع بذراعه وقده في الافراح والأتراح ٣٣
 ١٩- عند انبلاج الصبح يحمد القوم السرى ٧٦
 ٢٠- وذ البشر كانت العمر تأكل عشاءه ٧٨
 ٢١- الفحل غمر عراف ٨٩
 ٢٢- يشمر الرجل كأنه أبوزيد الحلالي ٩٠
 ٢٣- الغزال قالت بلدي شام ٩٢
 ٢٤- المرأة للرجل والرجل للمرأة حتى لو يبلغ أرذل العمر ١٠٣
 ٢٥- كلانبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى ١١٠
 ٢٦- يا للكيد الحرى ١١١
 ٢٧- كله كوم والفعل القبيح الذي فعلته [حسنة] كوم ١١٩
 ٢٨- التي لا يعجبها تشرب البحر ١٢٣
 ٢٩- الذي كان قد كان ١٢٥

(و) بندر شاه - ضو البيت (٦)

- ٣٠- الفلوس تجيب الهواء من قروته ٢٦
 ٣١- أدي الغنای وغده (هكذا) ، وادي المداح وعش ٢٧
 ٣٢- بعدين يا مقطوع الطاري ٣٠
 ٣٣- قروش الناظر دخل (هكذا) عليك بالساحق والمالحق ٦٠

- ٣٤- روح يا زمان وتعال يا زمان ٦٢
 ٣٥- ضربنا أحماس في أسداس ١١١
 ٣٦- ليك مالينا وعليك ما علينا ١١٨

(د) مريود (٧)

حذرك النعل بالنعل ١٦

مجموع الأمثال وما يجري مجرى المثل

١٢	=	١- موسم الهجرة الى الشمال
٨	=	٢- عرس الزين
٧	=	٣- بندر شاه
٦	=	٤- نخلة على الجدول
٢	=	٥- دومة ود حامد
١	=	٦- رسالة الى ايلين
_____	=	٧- الرجل القيصي
٣٦	=	المجموع

- إبراهيم ، عبد الله علي ؛ الجرح والغرنوق والسكة حديد قربت المسافات .. وكثيرا ،
 الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦ .
- _____ ؛ أنس الكتب ، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٣ .
- _____ ؛ هذا جامع نسب الجعليين، الخرطوم : معهد الدراسات الأفريقية
 والآسيوية ، ١٩٨١
- _____ ؛ من أدب الرباط الشعبي ، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان ،
 وأحمد عبد الرحيم نصر؛ (إعداد) كلية الآداب ، جامعة الخرطوم، سبتمبر ١٩٦٨ .
- إبراهيم عبد الحميد ؛ " نجيب محفوظ ومرحلة الشكل والأصل " مجلة إبداع ، العدد
 الحادي عشر نوفمبر (١٩٨٧) : ٦١-٨٨ .
- إبراهيم ، علي طاهر؛ "مائة عام من العزلة وملاح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية "، مجلة
 إبداع ، العدد المزدوج السادس والسابع، يونيو/يوليو (١٩٨٣) : ١٠٤-١١١ .
- إبراهيم ، محمد المكي ؛ الفكر السوداني : أصوله وتطوره ، الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام
 إدارة النشر الثقافي ١٩٧١ .
- إبراهيم ، نبيلة ؛ قصصا شعبي من الرومانسية الى الواقعية « بيروت : دار العودة
 وطرابلس : دار الكاتب العربي ، ١٩٧٤ .
- _____ ؛ أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة : دار تحفة مصر للطبع
 والنشر ١٩٧٤ .
- _____ ؛ " تجربة نقدية : اللبائي في اللبائي " ، فصول ، العدد الرابع « يوليو /
 أغسطس / سبتمبر (١٩٨٢) : ٣٢٠-٣٢٨ .
- إبراهيم النور ؛ أحاجي ، القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر د.ت.

أبكر، النور عثمان ؛ " الرواية السودانية : دراسة نقدية " ، الثقافة السودانية ، العدد ،

مايو (١٩٧٧) ٢٩-٥٠

أبو ديب ، كمال ؛ "قراءة النص: قراءة العالم" الأقسام ، العدد العاشر « تشرين (١٩٨٦) .

٥٦ - ٦٢ .

_____ ؛ "اخذاته ، السلطة ، النص ، فصول ، العدد الثالث ، أبريل/ مايو /يونيو

(١٩٨٤) : ٣٤ - ٦٣ .

أبو الروس، خالد؛ مصرع تاجوج « مسرحية، الخرطوم: المجلس القومي للأدب والفنون

د.ت.

أبو سليم ، محمد إبراهيم ؛ تاريخ الخرطوم « الخرطوم : دار الإرشاد « ١٩٧١ .

_____ ؛ الحركة الفكرية في المهديّة ، الخرطوم : قسم التأليف والنشر ، جامعة

الخرطوم « ١٩٧٠ .

أبو سليم، محمد إبراهيم ؛ " مخطوط في تاريخ مؤسس الختمية : الإحابة النورانية في شأن

صاحب الطريقة الختمية مولانا السيد محمد عثمان الختم " ، مجلة

الدراسات السودانية : العدد الأول يوليو (١٩٦٨) : ٣٦ - ٤٤ .

أبو سم ، محمد الحسين ؛ " التنوع الثقافي والاتجاه نحو الوحدة في السودان " الثقافة السودانية،

العدد الثاني عشر نوفمبر (١٩٧٩) : ٤٩ - ٦٠ .

إدارة تعليم الكبار ؛ من أمثالنا الشعبية، الخرطوم: وزارة التربية والتعليم، سلسلة النور

(١٩٧٧).

أدروب ، علي؛ فاطمة القصب الأحمر : من أساطير الشكرية، كسلا: مكتب الثقافة محمد

عبد الله والإعلام منشورات جمع التراث ، فبراير ١٩٨٠ (مطبوعة على الآلة).

أحمد ، جمال محمد ؛ سالي فوهر ، الخرطوم : قسم التأليف والنشر ، جامعة الخرطوم ١٩٧٠ .

أحمد ، عثمان حسن ؛ " القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة " ، في أحمد

سعيد محمية وآخرون ، الطيب صالح عبقرى الرواية العربية،

بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦ ص ١٨٠ - ١٩٠ .

أحمد الفضل؛ " رجل شفاف " قصة قصيرة ، صحيفة الأيام الملحق الأدبي ، العدد الصادر

بتاريخ ١٩٧٩/٦/١٤ .

اسحق ، إبراهيم ؛ " أخبار البنت مياكاي " ، رواية قصيرة ، مجلة الخرطوم ، العدد الأول .

يناير ١٩٨٠ : ص ٥٢ - ٧٨ .

_____ ؛ " ود الملك ود الخطاب ، الخرطوم : دار الثقافة للنشر والإعلان د . ت .

_____ ؛ السيرة الملالية في دار فور : دراسة تطبيقية في مناهج المؤرخين العرب

والتراث الشفاهي أطروحة ماجستير ، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية

١٩٨٢ .

_____ ؛ " الذات والمحيط الانفعالي في سبع روايات سودانية " الثقافة السودانية ،

العدد الرابع أغسطس (١٩٧٧) : ص ١٨ - ٢٣ .

اسحق ، إبراهيم ؛ " ذئب آل يعقوب " دراسة مجلة الخرطوم ، العدد الثاني ، يناير / فبراير /

مارس (١٩٨٢) : ص ٦٧ - ٨٣ .

أسعد ، سامية ؛ " عندما يكتب الروائي التاريخ " ، فصول ، العدد الثاني ، يناير / فبراير / مارس

(١٩٨٢) : ٦٧ - ٨٣ .

إسماعيل ، عز الدين ؛ الشعر القومي في السودان . بيروت : دار العودة ١٩٦٨ .

_____ ؛ القصص الشعبي في السودان : دراسة فنية الحكاية ووظيفتها

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

الأمين ، عبد المنعم أحمد ؛ " نحات من تاريخ الختمية تحت زعامة السيد علي المرغني ؟ "

بحث مقدم لبيل دبلوم معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، أبريل ١٩٨١ .

باحثين ، محنايل ؛ " المتكلم في الرواية " (ترجمة محمد برادة) فصول ، العدد الثالث ، أبريل /

مايو / ١٩٨٥ : ١٠٤ - ١١٧ .

بدري ، يابكر ؛ الأمثال السودانية الخرطوم : د . ت .

بدوي ، عبده ؛ الشعر في السودان ، الكويت : المجلس الوطني للآداب والفنون ١٩٨١ .

البدوي ، محمد أحمد ؛ التجاني يوسف بشر : لوحة وإطار ، القاهرة : المطبعة الفنية للطبع

والنشر والتجليد ١٩٨٠ .

برادة ، محمد وآخرون؛ الرواية العربية : واقع وآفاق بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨١ .

بسيسو ، عبد الرحمن ؛ استلهام النبوع : المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية بيروت : مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ١٩٨٣ .

بشير، التجاني يوسف؛ إشراقة : ديوان شعر ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٢ .

البشير قمري؛ " صنعة الشكل الروائي في كتاب التحليلات " فصول، العدد الثاني ، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٥): ١٣٩ - ١٧٠ .

بصيلي ، عبد الخليل؛ مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي د . ت .

البناء ، عبد الله محمد وحسن محمد موسى ؛ حكايتان من كليلة ودمنة عمر الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨١ .

البهنساوي ، فردوس ؛ " عناصر الحداثّة في الرواية المصرية " فصول، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤) : ١٣٢ - ١٤٩ .

بهي ، عصام ؛ " استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور " فصول ، العدد الأول ، أكتوبر (١٩٨١) ١٣٩ - ١٤٤ .

_____ ؛ " أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة الى الشمال " فصول، العدد الرابع، يوليو /أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٥): ١٧٧ - ٢٠٣ .

بونور، ميشال ؛ بحوث في الرواية المصرية (ترجمة) فريد أنطونيوس بيروت : دار الفكر الاجتماعي ١٩٧١ .

جبرا ، إبراهيم جبرا ؛ الأسطورة والرمز بغداد دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .

_____ ؛ الرحلة الثامنة : دراسات نقدية بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧

جريري ، آلان روب ؛ نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى القاهرة : دار المعارف ، د . ت إبراهيم مصطفى .

الجبّار ، مدحت ؛ " الرؤيّة الأسطورية في فساد الأمكنة " فصول ، العدد الثاني

ينابر/فبراير/مارس(١٩٨٢): ٢٧٨ - ٢٨٤ .

الجوسي ، سلمى؛ الخضره " تطور الشعر العربي في السودان والشعر العربي الحديث
وقصيدة العردة الى سنار". مجلة الخرطوم، العدد، الرابع، أبريل (١٩٨٠) :
٩٠ - ٩٨ .

حافظ ، صبري؛ " مالك الحزين : الحادثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ".
فصول، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤): ١١٤ - ١٣٥ .
_____ " حائزة نوبل وماركيز: تقرير وصفي " . إبداع، العدد الأول، فبراير
(١٩٨٣) ١٠٣ - ١٠٩ .

حامد ، بدوي " رواية موسم الهجرة الى الشمال " دراسة نقدية : الأيام الملحق الأدبي،
العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٣/٦ .
الحجاجي " الأسطورة في الأدب العربي أحمد شمس الدين القاهرة : دار الهلال ، سلسلة
كتاب الهلال " العدد (٣٩٢) ، ١٩٧٠ .
_____ ؛ الأسطورة في المسرح المصري المعاصر : القاهرة : دار الثقافة للطباعة
والنشر ١٩٧٥ .

الخرطوم ، سيد أحمد؛ عرض حال من مجلة أهالي السافل ... يوصل الخرطوم : دار الصحافة
للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .
حريز ، سيد حامد " كتابة النصوص السودانية العدد الأول يونيو (١٩٦٩): ١٢٧ - ١٣٨ .
_____ ؛ " العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية " . مجلة الثقافة
السودانية ، العدد الأول نوفمبر (١٩٧٦): ١٠ - ٣٠ .

_____ ؛ " التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي " .
ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني الخرطوم ، ١٩٨٤
_____ " جذور الأدب الشعبي السوداني " . الخرطوم ، العدد الأول يناير
(١٩٧٩) : ٦٧ - ٧٥ .

_____ ؛ فن المستعار الخرطوم ، دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم

حسن ، محمد رشدي ؛ أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة : احيية المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

حسن ، قرشي محمد ؛ " الناحية في الأدب الشعبي السوداني " مجلة الخرطوم ، العدد السادس ، مارس (١٩٦٦) : ٨٥ - ٨ .

_____ ؛ المدخل إلى شعراء المدائح ، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي = ١٩٧٧ .

_____ ؛ (جمع وتحقيق) ، ديوان ود سعد في مدح الرسول الرجل وذكره ، الخرطوم : مطبعة الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر = ١٩٧٧ .

_____ ؛ مع شعراء المدائح ، الجزء الثاني الخرطوم : المطبعة الحكومية ، ١٩٦٨ .

_____ ؛ " ثلاث ملاحم شعرية " مجلة الخرطوم ، العدد الرابع يناير - ١٩٧٥) : ١٥ - ٢٦ .

حزبن ، صلاح ؛ " وجهها لوجه : الطيب صالح حزبن " مجلة العربي ، العدد (٣٢١) .
أكتوبر (١٩٨٥) : ١٣٧ - ١٤١ .

الحلو ، عيسى ؛ " حوار مع الطيب صالح " الأيام ، ملحق الآداب والفنون ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٧/١٠/٢٨ .

حمادي ، صبري مسلم ؛ أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ .

الحروري ، عثمان ؛ " حول رواية بندر شاة وقصة زهرة النار لماذا لا نفحص كتاب القصة الغامضة " الأيام ، ملحق الآداب والفنون ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤ .

الحفام ، عبد القدوس ؛ مقالات نقدية ، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي ، ١٩٧٧ .
وعبد الهادي الصديق ؛ " حوار إذاعي مع الطيب صالح " إذيع عبر إذاعة أم درمان في منتصف عام ١٩٨٦ (لم ينشر) .

الخانجي ، عبد الرحمن ؛ قراءة جديدة في روايات الطيب صالح أم درمان : دار جامعة أم درمان الإسلامية للنشر = ١٩٨٥ .

الخطيب ، إبراهيم ؛ نظرية النهج الشكلي : نصوص الشكلايين الروس ، الرباط الشرية ٢٠٠٥ .

- المغربية للناشرين للتجدين » بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.
- عبد الوهاب حسن خليفة؛ " محاكمة أحمد المختار في رواية السماء والبرقالة : دراسة نقدية .
الأيام، الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/١٢/١١.
- ديرلاين، فردريش فون؛ الحكاية الخرافية : شكلها » منهجها » دراستها » فنيها . بيروت
: دار القلم، ١٩٧٢.
- الرامي، علي؛ دراسات في الرواية المصرية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩
الراكي » أحمد شيخ الدين؛ بطل الأجيال الفكي علي ود المي الخرطوم : وزارة التربية
والتعليم العالي . ١٩٧٠.
- الزغبي، أحمد؛ " ثلاثة وجوه لمصطفى سعيد " إبداع، العدد الأول، يناير - ١٩٨٥ () :
١١١-١١٤.
- زكريا، فواد؛ " الأصالة والمعاصرة " : رأي جديد في مشكلة قديمة "فصول، العدد الأول،
أكتوبر (١٩٨٠) : ١١١-٣٠.
- زكي، أحمد كمال؛ الأساطير : دراسة حضارية مقارنة بيروت : دار العروة، ١٩٧٩ .
زين العابدين، أحمد الطيب؛ " التشكيل في الثقافة السودانية المعاصرة " : محاولة لاسترجاع
مفهوم ثقافة سودانية " . مجلة الخرطوم ، العدد الأول ، يناير (١٩٨٠) :
- ١٧ - ٢١ .
- سائي، نور الدين؛ " الحوار بين المكونات الثقافية للأمة السودانية " الثقافة السودانية، العدد
الخامس عشر أغسطس (١٩٨٠) : ٦-١٢ .
- _____؛ " بشورين ومصطفى سعيد أو أبطال من ذلك الزمان " الثقافة
السودانية، بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤ .
- سالم، سامي؛ " الشعر والأسطورة حول " الأيام، ملحق الآداب والفنون ، العدد الصادر
بتاريخ ١٩٨٠/٩/١٢ .
- سبدرات، عبد الباسط؛ " فولكلور عن المسيرية، " مجلة الخرطوم، العدد السادس، مارس
(١٩٦٦) : ٢١ - ٢٨ .

سعيد ، خالدة ؛ حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث بيروت دار العودة ،

١٩٧٩ .

سليمان محمد عبد الله ؛ " من البطل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال؟ " ، الدستور ؛

العدد ٤٤ ، ١٩٨٦/٨/٤ : ٤٤ - ٤٥

السماني ، نور الدين ؛ الكؤوس المربعة في مناقب السادة الأربعة ، القاهرة : دار الزيني

للطباعة والنشر ١٩٥٩ .

سمعان ، أنجيل بطرس ؛ " وجهة النظر في الرواية المصرية ، "فصول" ، العدد الثاني ، يناير / فبراير /

مارس (١٩٨٠) : ١٠٣ - ١١٥ .

شاغال ، فلا ديمر ؛ مقدمة لرواية موسم الهجرة إلى الشمال ، ترجمة عبد الرحيم ، الأيام ؛

الملحق الأدبي ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١/٢٤ .

شبيكة ؛ مكى ؛ مملكة الفونج الإسلامية ، القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات

القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات

شقمير ، نعم ؛ جغرافية تاريخ السودان بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ .

شلش ، علي ؛ " روائي الربع الأحمر يفوز بجائزة نوبل ، مجلة إبداع ، العدد الأول ، يناير

(١٩٨٣) ١١٠ - ١١٥

محمد إبراهيم الشوش ؛ أدب وأدباء ، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ،

١٩٧٣ .

_____ ؛ " المؤثرات الشعبية والقومية في الفن القصصي الروائي في السودان " ورقة

مقدمة للمهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة للوروث الشعبي في العالم

العربي قطر ، أبريل ١٩٨٨ .

صالح ، رشدي ؛ ألف ليلة وليلة (عشرة أجزاء) (أعداد) القاهرة : دار مطابع الشعب ؛

١٩٦٨ .

صالح ، الطيب ؛ بنتر شاه : ضو البيت بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧

_____ : موسم الهجرة إلى الشمال تونس : دار الجنوب للنشر ، ١٩٧٢ .

_____ ؛ عرس الزين رواية بيروت : دار العودة ، ١٩٧٠ .

- _____ ؛ دومة ود حامد بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠ .
- _____ ؛ الرجل القرصي : قصة قصيرة، مجلة الدوحة ، يناير ١٩٧٦ .
- صالح ، فخري ؛ "الرواية العربية والإفريقية : الالتقاء بالغرب واكتشاف الهوية الثقافية" .
مجلة الأقلام ، العدد السابع تموز (١٩٨٦) : ١٢١-١٢٨ .
- صبيحي ، سيد وثريا موسى ؛ الدلالة النفسية للحكاية الشعبية . الخرطوم : مطبوعات معهد
الخرطوم الدولي للغة العربية ، ١٩٧٩ .
- صبيحي، محي الدين ؛ " موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو في أحمد سعيد محمديّة
وآخرون ، مرجع سابق ، ص ٣٩-٧٠
- صديق، علي أحمد؛ صور من أدب الجعللين الشعبي، الخرطوم: وزارة الثقافة والإعلام،
إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٦ .
- صديق، محمد عشري؛ آراء وخواطر، الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية لجنة
التأليف والنشر « ١٩٦٩ .
- الصفار ، فوزية؛ " أزمة الأجيال العربية المعاصرة: دراسة في رواية موسم الهجرة إلى
الشمال تونس: مؤسسة عبد الكريم عبد الله ، ١٩٨٠ .
- ضرار محمد صالح ؛ حياة تاجوج والمخلق، الخرطوم : شركة الطبع والنشر، ١٩٦٤
- الضرير، عبد الله ؛ تاريخ وأصول العرب بالسودان عبد الرحمن الخرطوم: دار الطابع العربي
، د . د .
- طرابيشي، جورج ؛ شرق وغرب « رجولة وأتوفة : دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية
بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠ .
- طميل « حمزة الملك ؛ الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه وديوان الطبيعة، الخرطوم:
المجلس القومي لرعاية الأدباء الفنون، ١٩٧٢ .
- طه ، مصطفى إبراهيم؛ الأدب الشعبي عند الشايكية، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم،
كلية الآداب، ١٩٦٨. (غير منشورة)
- _____ ؛ " من أغاني العمل في الشعر الشعبي الشايكي " مجلة الدراسات

السودانية ، العدد الأول يوليو (١٩٦٨).

الطبيب ، أبو القاسم عثمان ؛ عقد البر من ود حسونة إلى ود بدر، أم درمان: دار جامعة
أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر ، د . ت .

الطبيب ، عبد الله ؛ الأحاجي السودانية، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٧٨ .
الطبيب ، محمد الطبيب ؛ فرح ود تكتوك حلال المشوك، الخرطوم: الطابع العربي ، د . ت .
_____ ؛ التراث الشعبي لقبيلة الحمران، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان

سلسلة دراسات التراث السوداني ، رقم ١٢، ١٩٧٠.

_____ ؛ وعبد السلام سليمان وعلى سعد؛ التراث الشعبي لقبيلة المناصير،

الخرطوم: جامعة الخرطوم، شعبة أبحاث السودان سلسلة دراسات التراث

السوداني رقم (٨) ، ١٩٦٩ .

عابدين ، عبد الحميد ؛ تاريخ الثقافة العربية في السودان، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ .

_____ ؛ من الأدب الشعبي في السودان بيروت : دار الفكر، الخرطوم : الدار

السودانية ، ١٩٧٥ .

_____ ؛ من أصول اللهجات العربية في السودان، دراسة مقارنة في اللهجات

العربية القديمة وآثارها في السودان القاهرة : مطبعة الشيكشي ١٩٦٦ .

_____ ؛ دراسات سودانية: مجموعة مقالات في الأدب والتاريخ، الخرطوم :

دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، ١٩٦٧ .

_____ ؛ في الشعر السوداني، بيروت: دار الفكر، الخرطوم: الدار السودانية ،

١٩٧٢ .

العاني « شجاع مسلم » أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة . " الأقسام ، العدد الرابع »

أبريل (١٩٨٤) : ٣٥-٤٧

العبادي ، إبراهيم || الملك نمر مسرحية شعرية، الخرطوم: وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية،

لجنة التأليف والنشر، د.ت.

عباس ، إحسان || " الشعر السوداني ، نظرة تقييمية " الدراسات السودانية ، العدد الأول ،

أكتوبر (١٩٧١) : ٥-٢٥

_____ ؛ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت : المجلس الوطني للثقافة

والآداب عالم المعرفة ، فبراير ، ١٩٧٨ .

عباس ، آمال ؛ " الموقف الثوري من التراث الأدبي " ، صحيفة الأيام الملحق الأدبي ، العدد

الصادر بتاريخ ١٩٧٩/٢/٢٠ .

_____ ؛ الموقف في التراث ورقة مقدمة من المؤتمر للتخطيط الثقافي الشامل ،

الاتحاد الاشتراكي السوداني ، الخرطوم ، د . ت .

عبد الله ، سيد أحمد ؛ من حياة وتراث والنوبة بمنطقة السكوت ، الخرطوم / معهد الدراسات

الإفريقية والآسيوية سلسلة التراث السوداني « ١٩٧٤ .

عبد الله ، يحيى الطاهر ؛ الأعمال الكاملة ، القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣ .

عبد الجليل ، الشاطر ؛ مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية

القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي سلسلة تراثنا « د . ت .

عبد الحق ، عبد الحفي ؛ " الإنسان والثقافة واللغة في أفريقيا جنوب الصحراء " ، الثقافة

السودانية ، العدد الثالث عشر فبراير (١٩٨٠) : ٦ - ٣١

عبد الحفي ، محمد ؛ العودة إلي ستار : قصيدة من خمسة أناشيد ، الخرطوم : دار التأليف

والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، د . ت .

_____ ؛ حديقة الورد الأخيرة : مجموعة شعرية ، الخرطوم : دار الثقافة

لننشر والإعلان ١٩٨٤

_____ ؛ " الأسطورة والتاريخ في طبقات ود ضيف الله : مدخل لقراءة الشعر

السوداني ، صورة الشاعر " الصحافة ، الملحق الثقافي ، العدد الثالث ١

١٩٧٩ / ٣ / ١٤ .

_____ ؛ " البراءة والخطيئة : التفسير الديني في نار المجاذيب " (٢) الأيام الملحق

الأدبي ، عدد تاريخ ١٩٨٣/٧/١٣ .

عبد الرحيم ، محمد ؛ نفثات البراع في العلم والأدب والاجتماع ، الخرطوم : شركة الطبع

والنشر ، د . ت .

عبد السيد ، عواطف طه ؛ "مقاومة جبال النوبة للحكم الشائي: حركتنا الفكي علي (١٩١٥)

والسلطان عجينا (١٩١٣)، بحث لنيل دبلوم الدراسات الأفريقية

والآسيوية « جامعة الخرطوم ، أبريل ١٩٧٥ (غير منشور)

عصفور ، جابر ؛ " أقفة : مهيار الدمشقي " فصول « العدد ، يوليو (١٩٨٠) .

العضا ، يوسف ؛ فاطمة السمحة " قصة قصيرة الأيام " ، قصة قصيرة الأيام الملحق

الأدي ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٢/٢٠ .

_____ ؛ "الأطباق الطائرة" . قصة قصيرة، الأيام الملحق الأدي، العدد الصادر

بتاريخ ١٩٧٨/١٢/٨

عوض ، يوسف نور ؛ الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، جدة : مكتبة العلم ، ١٩٨٣ .

عبود ، حسين ؛ " البحث عن طريق جديد للرواية العربية في أعمال روائي في الأردن " .

إلهام ، العدد الخامس ، مايو (١٩٨٥) : ١٨ - ٢٥

عبدروس ، محمود ؛ " موقع القصة السودانية في القصة العربية الخرطوم، العدد الثالث ،

(يونيو - ١٩٨١) : ١٥ - ٢٦ .

عميس ، فرح ؛ الإبداع في الشعر الشعبي : مثال تطبيقي : الشاعر الشعبي عثمان جماع .

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير - معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية -

قسم الفولكلور ١٩٨٨ (غير منشور) .

الميد ، يحيى ؛ معرفة النص ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٣ .

الفاضل ، أمال ؛ " أصول الثقافة السودانية " الثقافة السودانية، العدد (عرض)

الخامس عشر ، أغسطس (١٩٨٠) .

الفاضل ، بشرى " ذيل هاهيا عزون أحزان " قصة قصيرة، الثقافة السودانية ، العدد الثاني

عشر نوفمبر (١٩٧٩) : ٨٩ - ٩٥ .

الفحيل ، إسماعيل علي ؛ دراسة اثربولوجية للفلكلور قبيلة الحمر عديرية كردفان بالسودان:

دراسة تحليلية "رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، (١٩٨١) .

(غير منشورة) .

فدوى ، ماضي ؛ " يوسف العقيد والرواية الجديدة "، فصول، العدد الثالث، أبريل / مايو

يونيو (١٩٨٤) : ١٩٠ - ٢٠٢ .

فريد ، آمان؛ " القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، في جون هالبرن،
ترجمة محي الدين صبحي نظرية الرواية (دمشق : منشورات وزارة الثقافة
والإرشاد القومي (١٩٨١) : ١٧٧ - ٢٠٧.

فضل، يوسف؛ مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي، الخرطوم: الدار
السودانية ١٩٧٢ .

فضل، يوسف ؛ دراسات في تاريخ السودان الجزء الأول، الخرطوم : دار التأليف والترجمة
والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٥ .

_____؛ كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في
السودان . الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٤ .
الفكي ، عثمان علي؛ الحركة المسرحية في السودان ١٩٦٧ - ١٩٧٨، الخرطوم ؛ سلسلة
دراسات مسرحية د . ت .

فيكري ، جون؛ الغصن الذهبي : وقع غريب ونظ أعلى في جبرا إبراهيم جبرا (١٩٧٣)
مرجع سابق ص ٢٢٢-٢٥٠.

القاسم، أفنان؛ موسم الهجرة إلى الشمال : وهم العلاقة بين الشرق والغرب"، الأقلام، العدد
الحادي عشر والثاني عشر تشرين الثاني، كانون الأول (١٩٨٦) : ٨٦ - ١١٠ .
قاسم ، سيزا؛ " المفارقة في القص العربي المعاصر "فصول، العدد الثاني، يناير / فبراير/مارس
(١٩٨٢) : ١٤٣ - ١٥٢.

_____؛ "البنيات التراثية في رواية وليد بن سعود لجبرا إبراهيم جبرا"، فصول، العدد،
الثاني يناير (١٩٨١) : ٢٢٤ - ٢٢٩ .

_____؛ " العناصر التراثية في الأدب العربي، الأحلام في ثلاث قصص " فصول ،
العدد الثاني ، يناير (١٩٨٢) : ٢١ - ٢٩

قاسم ، عون الشريف؛ قاموس اللهجة العامية في السودان، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان
والمجلس القومي للآداب والفنون ١٩٧٢ .

كجراي، محمد عثمان ؛ " موسم الهجرة إلى الشمال : دراسة نقدية "مجلة الزرقاء، الصادرة عن
رابطة أدباء سنار الأدبية العدد الثالث ، يناير (١٩٨٣) : ٧ - ١٢ .

كوزينوف ، ف . " الرواية ملحمة العصر الحديث " ، في جيل نصيف التكريتي
كونراد جوزيف ؛ قلب الظلام "ترجمة" نوح حزين ، بيروت : دار ابن رشد ١٩٧٩ .
كبيرن ، الكسندر سي ؛ " الأسطورة والرمز في نقد قصة الدب لفوكتير " في جبرا إبراهيم جبرا
(١٩٧٣) .

لوكاش ، جورج ؛ - الرواية التاريخية (تر) صالح جواد الكاظم ، بيروت : دار الطليعة للطباعة
والنشر ١٩٧٨ .

_____ ؛ دراسات في الواقعة الأوربية القاهرة : النهضة المصرية العامة

للكتاب ، ١٩٧٢

ماض ، شكري عزيز ؛ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، بيروت : المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ١٩٧٨ .

ماركيز ، غابرييل غارسيا ؛ مائة عام من العزلة ، ترجمة سامي الجندي ، بيروت : دار الكلمة
للنشر ، ١٩٨٣ .

المبارك ، خالد ؛ ريش النعام ، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٦٨ .

_____ ؛ تاجوج " الخرطوم : مطبعة التمدن ، ١٩٧٧ .

_____ ؛ " المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني ، " الثقافة السودانية ، العدد
الأول ، نوفمبر (١٩٧٦) : ٣١ - ٤٢ .

المجنوب ، البشير ؛ " الأصالة والمعاصرة في موسم الهجرة إلى الشمال " . مجلة الفكر ،
العدد السابع ، أبريل (١٩٨٣) : ١٧ - ٢٨ .

المجنوب ، محمد المهدي ؛ نار المجاذيب : ديوان شعر ، الخرطوم ، وزارة الإعلام والشئون
الاجتماعية ، لجنة التأليف والنشر ١٩٩٩ .

_____ ؛ شحاذ في الخرطوم " ديوان شعر ، الخرطوم ، دار الثقافة للنشر والإعلان .

المحادين ، عبد الحميد ؛ " الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح " مجلة كتابات ، العدد (٧٦)
يوليو (١٩٨٣) .

المجنوب ، محمد أحمد ؛ نحو الغد ، الخرطوم : جامعة الخرطوم ، قسم التأليف والنشر ، ١٩٧٠

- محفوظ ، نجيب ؛ ليالي ألف ليلة وليلة ، (رواية) القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨١ .
- عبي الدين ، محمد صالح ؛ مشيخة العبدلاب وأثرها في حياة السودان السياسية ، بيروت : دار الفكر الخرطوم : الدار السودانية ١٩٧٢ .
- مدني ، محمود محمد ؛ جابر الطوربيد (رواية) ، الشارقة دار المسار ، ١٩٨٦ .
- الملك علي ؛ مختارات من الأدب السوداني ، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر دار هورمنت ايردمان ، ١٩٧٥ .
- موسى ، حسن محمد ؛ "حكاية السمحة فاطمة والملك الغول" ، الخرطوم: مصلحة الثقافة، إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٧ .
- _____ " في الخلفية الاجتماعية للجمالية العرقية " ، الثقافة السودانية ، العدد الرابع ، أغسطس (١٩٧٧) : ٥٦ - ٥٧ .
- نجيب ، ناجي ؛ "أهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد موسم الهجرة إلى الشمال" ، مجلة فكر وفن ، العدد الثامن والثلاثون (١٩٨٤) : ٦٢ - ٦٧ .
- نصر ، أحمد عبد الرحيم ؛ " السيرة الشعبية : رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة افلائية في السودان " ورقة مقدمة لمؤتمر السيرة الشعبية بالتعاون مع مركز دراسات الشرق الأوسط القاهرة ، جامعة القاهرة يناير ١٩٨٧ .
- _____ ؛ أسطورتان مصريتان قديمتان : الشكل والمضمون ، ترجمة محمد عبد الله الخرطوم / معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية عجيني ١٩٨١ .
- _____ ؛ "البحث عن الذات: اتجاهان في الدراسات الفولكلورية السودانية " ، مجلة المأثورات الشعبية ، العدد الثاني أبريل (١٩٨٦) : ١٩ - ٢٦ .
- _____ تاريخ العبدلاب من خلال رواياتهم الشفاهية .
- وعبد الله علي إبراهيم الخرطوم : جامعة الخرطوم ، شعبة أبحاث السودان ، كلية الآداب .
- سلسلة دراسات في التراث السوداني رقم (٧) ، يوليو ١٩٦٩ .
- النصر « ياسين ؛ " الاستهلال الروائي " : ديناميكية البدايات في النص الروائي ، الأقاليم ، العدد الحادي عشر والثاني عشر ، تشرين الثاني ، كانون الأول (١٩٨٦) : ٣٩ - ٥٠ .

نعمة « رجاء » : " موسم الحجرة إلى الشبائل : دراسة في التحليل النفسي للأدب "

أضروحة دكتوراه ، جامعة القديس يوسف بيروت، ١٩٨٤.

النقاش ، رجاء « : " مرثود : دراسة حول قصيدة عن العشق والحبة "

نور الدائم ، عبد الحمود ؛ أزهير الرياض في مناقب العارف بالله تعالى الأستاذ الشيخ

أحمد الطيب "

نور ، قاسم عثمان "الطيب صالح : دراسة بليوغرافية " مجلة الثقافة السودانية ، العدد

التاسع عشر ، نوفمبر (١٩٨١) : ١٢٢ - ١٢٩ .

النويهي ، محمد « محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان ، القاهرة : جامعة الدول

العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٧ .

هاشم « عثمان محمد ؛ تاجوج : مأساة الحب والجمال ، الخرطوم : المطبعة الحكومية ، ١٩٦٨ .

هالون « جون ؛ مرجع سابق .

همفري ، روبرت ؛ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الرهبي القاهرة : دار

المعارف ، ١٩٧٥ .

هوفمان ، فردريك ؛ وليام فوكنر (ترجمة) أحمد شناوي القاهرة : دار النشر للجامعات المصرية د . ت .

هولت ، ب ، م ؛ الأولياء الصالحون والإسلام في السودان ، ترجمة الجنيد علي عمر وهنري رياض .

الياس ، يوسف ؛ "الفولكلور في الأدب الإفريقي " مجلة الدراسات السودانية ، العدد الثاني ،

يوليو (١٩٧٩) : ١٠٠ - ١٢٠ .

يسي ، رمزي ؛ مختارات من النثر الإفريقي الجزء الأول - (تر) النصوص المنطوقة القديمة .

القاهرة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

يوري ، سولكوف ؛ الفولكلور : قضاياها وتاريخه ترجمة حلمي شعراوي القاهرة : الهيئة

المصرية للتأليف والنشر . وعبد الحميد حواس ١٩٧٠

Abas , Ali Abdalla ; " The Father of Lies : The Role of
Mustafa Saeed As *Second Self in
Season of Migration to The North* " . in
Mona Amyuni, (ed) *Season of
Migration to the North : A Casebook*
Bierut : American University of Bierut .
1985 . pp 27 – 37 .

_____ ; The Stranger Impulse, the Role of the
Narrator in Tayeb Salih's *Season of
Migration to the North* . SNR Vol. 60
(1979): pp 56 –85.

_____ ; Notes on Tayeb Salih's *Season of
Migration To The North and The
Weddding of Zien*. SNR Vol. 55 (1974) :
47 – 60 .

Abdel Ssalam, Sharaf E; A Study of Contemporary Sudanese
Muslims Saints Legends in Socio-
Cultural Context. Ph. D.
Dissertation ,Indiana University.
1983. (Unpublished).

Abrahams ,Roger; "Folklore and Literature as
Performance " . JFI 9 (1972) : 7594 .

_____ ; The Complex Relation of Simple
Forms " .

Dan Ben -Amas; (ed) *FOLKLORE GENRES*. Austin
University of Texas Press. 1971, pp193
214 .

_____ ; "Poverps and Proverbial Expression . " in
Richard Dorson (ed) *Folklore and Folklife* .
Chicago and London: The University of Chicago Press,
1972.

Abu Haydar , Jareer; " A Novel Difficult to Categorize " .

Accad , Evelyne “ Sexual Politics: *Season of to the North in Mona* Amyuni (ed), (1985) *Op. Cit.* pp55 – 63 .

Albert , Gerad; “ Preservation of Tradition in African Creative Writing “. RAL V 1 No. 1 (1970) : 35 – 39 .

Amyuni , Mona; (1985) *OP. Cit.* (ed).

_____ ; Tayeb Salih's *Bander Shah* : An Attempt At Interpretation “ . in Mahgoub El Badawi and David Sconyers (eds.) *Sudan Studies Association: Selected Papers* 1982 – 1984 . Vol 1 . Social Science and Liberal Arts . Washington : The Litteral Office , Embassy of the Dem . Rep . of Sudan . N . D .

_____ ; “ Images of Arab Woman in *Medag Alley* by Nagib Mahfouz and *Season of Migration of the North* by Tayeb Salih “ . International Journal Middle East Studies , 17 (1985) : 25 – 36 .

Arab, Abderrahman; *Politics and the Novel in Africa* Algier. Office des Publication Universitaires . 1982 .

Bascom , William; “ Four Funtions of Folklore “ . in Alan Dundes (ed .) *The Study of Folklore* . Engle Wood Cliffs : Prentice Hall , N. J . , 1965 pp.279 – 298 .

Basgoz , Ilhan ; “ The Tale – Sing er and His Audience. “ in Ben- Amos and kenneth Goldsteain (ed.) *Folklore: Performance and*

Communication. Paris : Mouton , the
Hague , 1975 pp 143- 203 .

Bauman , Richards; *Op. Cit* . El Bedawi ,Mahjoub. and
Daved Scanyers *Op. Cit* (ed .) Ben – Amos .
Dan *Op. Cit* .

Berkly , Constance E. The Roots of Consciousnes Moulding
the Arts of al – Tayeb Salih Ph . D
Disssertation, New York University, 1979
(Unpublished .

“ El Tayeb Salih , *The Wedding of
Zina* – Review Article “ . JAL XI
(1979) 105 – 114 .

Biebuyk , Daniel; *The Mwindo Epic* And Kahambo C. Berkly
Los Angels: University Matechel (eds and tr).

Block, Haskel M; The Myth of the Artist “in Strelka (ed .)
Literary Criticism and Myth University Park
and London : The Pensylvannis State University
Press 1980 . pp 3 0 24 .

Briggs . K . M; “ Folklore in Nineteenth Century English
Literature “ . *Folklore* 83 (1972): 194 – 209 .

Brotherston. Gordon; *The Emergence of Latin American
Novel*. Cmbridge: Cambrige university Press,
1977 .

Clark , Raymond J; “The Returning Husband and the Waiting
Wife : Folktale Adaptation in Homer,
Tennyson and Pratt . *Folklore*91 (1980) : 46 –

⁶²
Cuddon , J , A; *A dictionary of Literary Terms* London:
Penguin Books , 1979

Datton . G . F ; “Unconscious Literary Use of Tradional Material
85 (1974) : 268 – 275 .

Davidson, ELLis H.R.; “Folklore and Literature “ . *Folklore* 86
(1975) 73 – 93 .

- De Caro , Francis A.; "Proverbs and Originality in
Modern Short Fiction ". WF 37 (1973):
30 – 38 .
- Degh , Linda; *Folktales and Society :Story Telling in a
Hungarian Peasant Community*. Bloomington
and London : Indiana University Press , 1969
- _____ ; " Folk Narrative " . in Richard Dorson
(ed .) (1972) a Op . Cit " .pp . 53 – 83
- Dorson , Richard; *African Folklore*: (ed.) Bloomington and
London : Indiana University Press , 1971 (b)
_____ ; (1972) (a) Op . Cit .
- Dundes , Alan; *Interpreting Folklore*(ed .) Bloomington:
Indiana University Press , 1980 .
- _____ ; "To Love My Father All: A Psychoanalytic
Study of the Folktale Source of King Lear " . In
Ibid . pp 211 – 222 .
- _____ ; (1965) Op . Cit .
- _____ ; *Cinderella : A Folklore Case Book* . New
York and London: Garland Publication ,Inc,
1982 .
- Eastern , Carol M .; " The Proverb in Modern Writing Swahili
Literature : An Aid to Proverb Elicitation " .
in Richard Dorson (1972) Op. Cit. pp193-210
- Ferris William R.JR.; " Folklore and the African Novelist :
Achebe and Tutola "JA F 86 (1973): 25 36 .
- Foster , E . M .; "The Plot " in Robert Scholes (ed.)
Approaches to the Novel San Francisco:
Chandler Publishing Company, 1961. pp145 –
158.

Gerges , Robert A .; " Toward an understanding of story
Telling Events " . *JAF* 82 (1969) : 313 -

228
El Hag Yusif , Ahmed D. " The Temple and the False Gods :
Essay on Tayeb Salih's *Season
of Migration to the North* . M. A .
Dissertation, University of Essex ,
September, 1984 .

Harb , Ahmed Musa Haly . away between North and
South : An Archetypal Analysis of the
Fiction of Tayed Salih . PH.D , University
of Iowa , 1986 .

Hijab , Nadia ; "Meet the Maker of Arab
Mythology " . *Middle East* June (1979) : 66 - 68

Hrlikova , V.; " Japanese Professional . Story tellers
" in Ben -Amos and Goldstein (eds.)
OP. Cit . pp . 171 -190

Hurriez , Sayyis H.; Ja`allyin Folktales, Bloomington:
Indiana University . 1977 .

_____ ; *Studies in African Applied Folklore*
Khartoum : I . A . A . S . Occasional
Paper No . 20 , 1986 .

_____ ; The Regend (sic) of the Wise Stranger : an
index of cultural unity in the Central Bilad al
- Sudan " . in Morimchi Tomikawa (ed.) *Suda
Salih Studies* . For the Study of Languages and
Cultures of Asia and Africa , 1986 pp1 -13 .

_____ ; "Afro Arab Relations in the Sudanese Folktales
" . in Richard Darson (1972) b . pp 157 - 163

_____ *Directions in Sudanese Linguistics An* and
Herman Bell (ed) *Folklore* . Khartoum : Institute of African
and Asian Studies , 1975 .

Janet , L .Biezer ; "Victor Marchand: The Narrator *El Verdug* " .

- as Story Teller , Balzac Novel 17 (1983):
44 – 51 .
- Janes , Steven Swan; "The Enchantment Hunters Nabokov's
Use of Folk Characterization in *Lolita* :
WF 39 (1980) : 269 –285 .
- Jayyusi , Salama Khadra; *Trends and movements in
Modern Arabic Poetry* Vol 2
Leiden : F .J Brill , 1977 Johnon-
Davies , Denys *Season of Migration to the
(tr) North* Heinman : London , 1970.
- J ,W Ashton ; " Three Twentieth Century Treatment of the
Story of Odysseus *JFI* 6 (1969) :61- 69
- Kenny , William ; *How to Analyze Fiction* Manarch Press,
New York,1966
- Kheiralla , As'ad ; " The Traveling Theatre of A Domed
Caravan with Amusing Stories
. In Mona Amuyni . (1985)
Op. Cit. pp 95 – 101 .
- Klukhohn , Ciyd C. "The Fairy Tale and Fiction "Enchantment in
Early Conrad *Folklore* Vol I No. 91
(1980):
15 – 26 .
- Killam , G .D; *The Writing of Chinua Achebe*
London : Heinman : 1980 .
- Lewis ,Mary Ellen B; " Beyond Content in Analysis of Folklore
in Literature: China Achebe's *Arrow of
God* *RAI* 7
(1976) : 44 – 52 .
- Lindfors , Bernth ; "Critical Approaches to Folklore in Africa
Literature " .in Richard Dorson (1972) b
OP.
Cit. pp 223 – 234 .

- _____ ; " The Palm Oil with which Acheb's
Word is eaten. ALT 1 (1968): 25 – 35 .
- luthi , Max ; *The European Folktale: From and Nature.*
Philadelphia: Institute for the Studying of
Human Issues, 1982 .
- Mighani , Samira Abdalla; Image of the Four Elements in
El Tayeb Salih. A Paper presented in
completion of honour degree , University
of Khartoum, Faculty of Arts, 1986
- Macha , S .A . K . " The Use of Proverbs in Kiswahili
Written Literature " . A paper presented
at the *FILIM* Congress Budapest,
Hungary, August 1984 .
- Montario , George; " The Literary Use of Proverb "
Folklore 87 (1976) : 216 – 218 .
- Moor , F . C . T . ; " An Approach to the Analysis of
Folktales from Central and Northern
Sudan, in Sayyid H. Hurriez and
Herman Bell, *Op. Cit.* pp 106 – 122 .
- Al Mubark , Khalid ; " From Ritual to Performance " A
P paper presented at the 24th . *Meeting
of the African Studies*, Indiana
University, 1981 .
- Nasr , Ahmed A . ; *Folklore and Development in
The Sudan.* Khartoum: Institute of
African and Asian Studies, 1985 .
- _____ ; *Maiurno of the Blue Nile : A
Study of An Oral Biography.*
Khartoum: Khartoum University Press, 1980
- _____ ; " A Search for Identity: Three
Trends in Sudanese Folklorists " . *Ibid*

- _____ ; Popular Islam in Al Tayeb Salih .
JAL : XI (1980) : 88 – 104 .
- Naine , D . F . ; *Sundiata Epic of Old Mali* London:
long man , 1972.
- Noss , Philip A . ; " Description in Gbaya Literary Art " .
In Richad Dorson (1972) b Op . Cit.
pp 74 – 101 .
- Obiechinua , Emmanuel; *Culture , Tradition and Society in
the West African Novel* . Cambridge
University Press , 1975 .
- O'Fahey , R . s . ; *State and Society in Darfur* London : C .
Hurst and Company 1974 .
- _____ ; *Kingdom of the Sudan*
and J .J Spaulding; London: Metheun and Company, 19724.
- Oqumba , Oyin; "The Traditional Content of the Plays
of Wole Soyinka " . *African Literature
Today* (1971): 106 – 115 .
- Okpewho , Isidore; *Myth in Africa* Cambridge: Cambridge
University Press, 1983 .
- Orlik , Axil, " Epic Laws of Folk Narrative " . In Alan
Dundes (1965) : *OP . Cit.* pp 129 – 241 .
- Ostendorf , Bernard "Ralph Elison, Flying Home. From
Folktale to Short Story " .JFI 13
(1976) : 185 – 200 .
- Peavy , Charles D "Faulkner's use of Folklore in *The
Sound and the Fury* " . *JAF* 79 (1966) :
437 – 447 .
- Prop . Vladimir; *Theory and History of Folklore*

- Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984 .
- Razanov , I . N . " From Book to Folklore " in Felix Oinas and Stephen Sandokoff (ed .)
Op. Cit. pp 65 – 78 .
- Rimmon – Kenan, Schlomith *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* London and New York :
Methaen 1983 .
- Russel , W . M . S . " Folktales and Theatre " . *Folklore*
Vol. I, No 92 (1981) : pp 3 – 24 .
- _____ ; " Folktales and the Science Fiction " .
Folklore Vol I No. 92 (1981) :
3 – 24 .
- S' aid , W , Edward; *Beginnings : Intention and Method*
New York: Colombia University Press,
1985 .
- Scholes , Robert; *Approaches to the Novel* San Francisco
: Chandler Publishing Company , 1961 .
- Sebeok, Thomas A .; *Myth: A Symposium* Bloomington
and London: Indiana University Press,
1970 .
- Seital , Peter; *See That We May See*
Bloomington and London : Indiana
University Press, 1980
- Al – Shahi , Ahmed; *Wisdom From The Nile*
And F.C.T More; A Collection of Folk Stories From
Northern and Central Sudan.
Oxford: Claredon Press, 1978 .
- EL Shamy , Hasan; *Folktales of Egypt*
(ed . and tr .) Chicago and London: University of

Chicago Press, 1980 .

Shaheen , Mohammed " Tayeb Salih and Wad Hamid :
An Alteration of Vision ". *AJH*
Vol 5 (1985) : 267 – 287 .

_____ ; Mustafa Said in *Season of
Migration to the North*

Siddig Mohammed " The Process of Individuation in
Al ayeb Salih's Novel Season of
Migration to the North. *JAL* Vol.
IX (1978) : 67 – 104 .

Strelka , Joseph P . *Op. Cit.*

Utly, Francis Lee "Oral Genres as a Bridge to
Written Literature ". In Dan Ben Amos *Op
Cit* pp 3 – 16 .

Voll , John Obert A History of the Khatmiyyah Tarigah
in the Sudan Ph . D Thesis , Harvard
University 1969

Which . John " Mythological Fiction and the Strelka
Op. Cit. pp. 72-92 .

Wilson , Ricard; " Tayeb Salih's The Wedding of Zein ".
Sheffield Scsinal Papers , Shiefeld
University, 1976 pp 85-101

LIST OF ABBREVIATION

<u>AJH</u>	Arab Journal for the Humanities
<u>ALT</u>	African literature today
<u>JAF</u>	Journal of Arabic Literature
<u>JFI</u>	Journal of the Folklore Institute
<u>RAL</u>	Review of African Literature
<u>SNR</u>	Sudan Notes and Records
<u>WF</u>	Western Folklore



د. محمد المهدي بشري محمد سعيد

ولد في 15 يونيو 1948م.

بكالوريوس الآداب - جامعة الخرطوم 1971م.

ماجستير الآداب - (تخصص فولكلور) معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم

دكتوراه الآداب - (تخصص فولكلور) معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية .

مخرج سينمائي وكاتب سيناريو - وزارة الثقافة والإعلام - الخرطوم.

معلم لغة إنجليزية، مرحلة الثانوي العالي - وزارة التربية والتعليم.

محرر نصوص إنجليزية - دار جامعة الخرطوم للنشر.

منسق برامج، معهد الدراسات الإضافية - جامعة الخرطوم.

عميد كلية الآثار والتراث - جامعة وادي النيل.

درس في عدد من الجامعات والمعاهد.

أستاذ مساعد، قسم الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية.

أستاذ متعاون - كلية الدراسات التقنية والتنمية.

قاص وناقد وكاتب قصة للأطفال.

شارك في العديد من المؤتمرات العلمية وله بحوث وأوراق علمية منشورة.

صدر له،

الأسد والنمر، حكايات للأطفال - دار جامعة الخرطوم للنشر 1982 م.

السمود والانهيار، مجموعة قصصية - دار شهدي 1986 م.

له تحت الطبع،

أم قيردون الحزينة، مجموعة حكايات للأطفال.

قياس للزمن - قياس للمسافة، دراسة في القصة القصيرة في نصف قرن.

المجذوب نعمة فينا، مقالات ودراسات عن محمد المهدي المجذوب.

الفولكلور في المدينة، مقالات في الفولكلور والإجتماع.

أجمل القصص السودانية، مختارات من القصة القصيرة السودانية

الجنرال التبعيس، عثمان ود الحاجة، مجموعة قصص قصيرة

